

REPERE ISTORICO-LITERARE

TUDOR VIANU: D-l Lucian Blaga a înscris în literatura noastră un interesant capitol al influenței nietzscheene. Laolaltă cu o mare parte din tineretul modern al lumii, d-l Lucian Blaga a vibrat cu filozoful din *Nașterea tragediei*, cu poetul care a produs accentele din *Ditirambii lui Dionysos* și cu noua învățătură profetică a lui Zarathustra, înțuitorul. Ce se poate desprinde din această influență este acel sentiment frenetic al vieții, în care constatăm cu groază și voluptate fragilitatea tiparelor individualității, mai întâi amenințată, îndată apoi absorbită în curentul eliberator al energiei universale.

Chiar printre cele dintâi bucăți care alcătuiesc volumul *Poemele* noi, cititorii întîmpină cu strigătul extatic al beției dionisiace: „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat! Să nu se simtă Dumnezeu în mine, să fiu rob în temniță-încătușat. Pămîntule, dă-mi aripă! Săgeată-mă să fiu să spintec Nemărginirea, să nu mai văd în preajmă decât cer, deasupra cer și cer sub mine. Și aprins în valuri de lumină să joc fulgerat de avinturi nemaipomenite ca să răsuflesc liber Dumnezeu în mine, să nu cîrtesc: Sînt rob în temniță!“

Motivul dansului eliberator rămase și mai tîrziu în poezia d-lui Lucian Blaga. Îl întîlnim în *Tulburarea apelor*; îl întîlnim în *Fapta*. Dar și acolo unde el lipsește, o însușire caracteristică a inspirației sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violențe în care individualitatea depășește.

Toate acestea nu cereau oare expresiune dramatică? Nietzsche însuși arătase cum sentimentul dionisiac al vieții se sublimează în liniștirea apolinică, și acestui proces îi atribuia el nașterea tragediei

grecești. Dacă vremea noastră este lipsită și incapabilă de o adevărată creațiune tragică, împrejurarea o puneă Nietzsche pe socoteala absenței subconștientului dionisiac, consecință a extremului intelectualism modern. Ce noi speranțe îmbărbătară, dimpotrivă, sufletul său atunci când, odată cu Wagner, adâncul tumultuos al lumii păru că se deschide sub vraja muzicii, vechile mituri căpătară din nou viață și „tragedia” păru că se ridică triumfătoare peste recele intelectualism al vremii!

Mișcat, fără îndoială, de acest cerc de idei, d-l Blaga visă o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre. Despre aceștia un personaj din *Zamolxe* spune: „Vezi — cum un fulger nu e om, tot atât de puțin e tracul om”. Și adaugă cu unul din acele accente teoretice care uneori ne izbesc în poezia d-lui Lucian Blaga: „El nu trăiește. El se trăiește.” Vestitorul învățăturii dionisiace, imanente, de altfel, firii tractice, este Zamolxe. Împotriva lui, Magul, șeful patriarhal al statului dacic, reușește să răzvrătească poporul și să-l alunge din cetate. Dacă ar trăi după firea lor și învățătura lui Zamolxe, viața dacului ar trebui să se spulbere în furtuna patimilor. Zamolxe trebuia deci îndepărtat. Dar în sihăstria de pe munte, după lungi purificări, el meditează la întoarcerea sa printre oameni. În același timp, poporul, revenit din vechea rătăcire, începe să-l dorească și să-i presimță apropierea. Atunci închipuiește Magul o violență cu titlul adânc. El proclamă îndumnezeirea profetului, îi ridică statuie și o poartă în templu, sperând că pe această cale va abate sufletul poporului de la credința vie la adorarea simulacrii. Și lucrurile se întâmplă întocmai când nimeni nu recunoaște pe străinul pătruns în cetate care dărimă idolul de piatră și cade apoi sub lovitură.

Zamolxe este, într-un fel, tragedia învățăturii cea plină de viață în luptă cu ritualul rigid. Nu era deci firesc ca d-l Blaga să-și îndrepte interesul către marea criză a reformei religioase, care, de la Wittenberg, porni o undă de misticism intuitiv, de care nici țările românești nu putură rămâne străine? Dar atât de mult amestecă d-l Blaga tot ce este experiență profundă a sufletului cu frenezia dionistică, încât *Tulburarea apelor*, care închipuiește un episod în legătură cu luptele Reformei în Ardeal, îmbină, într-un chip foarte curios, creștinism mistic cu păgânism dionisiac.

„Un haiduc al religiei” dorește să facă din asprul și chinul preot de țară, enigmatică domnișoară Nona, fata cu trupul șerpuitor, care apare neașteptat și în orele singurătății, ca să hărțuiască instinctele bărbatului, fecioara pură și perversă, spiritul instigator al răzmeri-

lei religioase: personaj simbolic și realist, care stărnește, cu fiecare apariție în scenă, un scurt și amețitor vrtel. Domnișoara Nona este poate cea mai deplină realizare a teatrului d-lui Blaga. Cu multele-i ispitiri, ea reușește să pună facla incendiară în mîna preotului, personaj torturat de năzuințe înalte și de îndoieli ucigătoare și care uneori reamintește pe pastorul Rosmer din drama lui Ibsen. Așa aprinde el, în ajunul revoltei care trebuia să cuprindă întreaga țară, biserica ortodoxă, pe care truda sătenilor izbutise tocmai s-o ridice. În învîlmășeala clipei, bănuiala faptei cade asupra moșneagului, dulcele bătrîn vagabond care de la o vreme se pripășise la casa preotului. Moșneagul pare însă a nu fi altul decît Isus, închîpuit, de altfel, de poet tot ca un geniu păgînesc, ca bunul geniu al pămîntului, al pietrelor, al izvoarelor, al florilor și al roadelor. El moare ucis de furia oamenilor, dar din jertfa lui un blind înțeles liniștitor se ridică peste zbuciumul frenetic al celor yuse tablouri: „De ce a murit — vorbește preotul — răminte o taină a lui, și taina lui a cîntat peste mine din stranele văzduhului cu suris de om, cu bunătate de stoa”.

Sîrșitul *Tulburării apelor* permitea prevederea că un simț mai delicat al misterului existenței, mai calm și mai suav va da de-aci înainte teatrului d-lui Blaga.

Dar *Daria* și *Fapta* se însărcinează în curînd să infirme această prevedere. O influență nouă intervine pentru a îndruma inspirația poetului pe o direcție unitară, dar în care ceva din idealitatea sa anterioară dispăru cu pagubă. *Daria* și *Fapta* sînt două drame psihanalitice. Teoriile d-rului Freud nu rămaseră străine de invenția lor. Cum aceste teorii îngăduiesc, pînă la un punct, sentimentul dionisiac al vieții, în înțeles ca subconștientul libidinos sau asasin, pe care mulți oameni, năzâi, au cochetăria oarecum ciudată să și-l recunoască. Teoria ne spune că comprimarea acestui subconștient provoacă mai toate tulburările latente și că vindecarea nu este de sperat decît de la o înălțare în conștiință a forțelor din adîncuri. În primul caz se găsește *Daria*; în cel de-al doilea, nenorocitul tînr bîcșnic și genial din *Fapta*.

Dependența poeziei de teorie o resimțim invariabil ca pe o scădere. De acest păcat nu era cu totul străin nici *Zamolxe* și, într-o anumită măsură, nici *Tulburarea apelor*. Om de idei, d-l Lucian Blaga își alimentează creațiunea sa cu idei. Este o stare de lucruri despre care nu putem spune că nu o va elimina niciodată, dacă ținem seama de via și neliniștitoarea creație pe care ne-a dat-o în Nona. Dar sfera de idei din *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* și *Fapta* avem lumina verzule a fosforescențelor din subterane.

Și cu toate că o unitate se poate recunoaște între termenii acestui contrast, sint și deosebiri. Dionisianismul s-a pozitivat și a devenit libidinozitate. Bacanta a devenit o isterică obișnuită. Frenezia liberatoare și-a restrîns și și-a întunecat înțelesul pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă. Este pretutindeni o înlăturare a idealității din lucruri care, desigur, că nu va rămîne orientarea statornică a poetului, care ne-a deprins cu aerul tare al culmilor. Naturalismul decadent, pentru care a găsit cuvintele potrivite, felul propriu vremii noastre de a-l privi în *Filozofia stilului*, nu poate rămîne stilul său definitiv. (*Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în „Cuvîntul“, an. II, nr. 331, 11 decembrie; nr. 337, 18 decembrie 1925.)

PERPESSICIUS: Nu putem vorbi despre aceste trei ultime piese de teatru ale d-lui Lucian Blaga fără să amintim, chiar în treacăt, de frumoasa carieră literară a autorului *Poemelor luminii*. De la această primă culegere de poeme, datînd din 1919 și pînă astăzi, d-l Lucian Blaga și-a conturat personalitatea sa literară și mai ales și-a amplificat-o. Imaginile, ce se păreau să fie tema d-sale favorită, au surprins prin prospețimea lor, fie că se întîlneau dezvoltate în poeme de o tehnică alta decît cea curentă, fie că se încrustau în acele „pietre pentru templul meu“, din cari poetul și gînditorul luau ca dintr-un material comun.

Timpul, și e vorba doar de cîțiva ani numai, a subliniat înclinațiunile d-lui Blaga spre studiul atent al variațiilor de conștiință, l-a apropiat tot mai mult de acele regiuni umbrite ale sufletului, unde atîten taine se petrec și unde o poezie severă și gravă se strînge sub aripilei de pasăre de noapte. Căci poezia d-lui Blaga a evoluat de la pilda și de la imaginea tematică spre mit, spre proverb, în cea mai largă accepție a cuvîntului, către o metafizică al cărei hermetism nu exclude poezia, după cum nu-i lipsită de grație peregrinarea sobolului prin galeriile subterestre. (Fără a mai vorbi — continuînd imaginea — de acele mici mușoroaie, de deasupra pămîntului, mărturie vizibilă și pentru ochiul muritorului de rînd.)

Însă nici locul, nici timpul nu îngăduie să stăruim asupra evoluției poeziei d-lui Blaga. Era necesar să amintim de poet, pentru că, sub toate variatele aspecte ale activității sale, d-l Lucian Blaga rămîne spiritul generator, poetul altoind pe o experiență personală sau livrescă o problemă, un gînd, o neliniște. A spune, în treacăt, că în afară de poezie, de lucrări de estetică, de teatru, în d-l Lucian Blaga rezidă un

folieonist de rasă, căruia nu-i scapă nici una din preocupările contemporane — fie o expoziție de artă modernă, fie o interpretare a operei lui Shaw, fie o problemă de etnografie — înseamnă a completa portretul unei personalități care se desăvârșește sub ochii noștri. Mai ales că din toate aceste diverse preocupări, d-l Lucian Blaga își hrănește opera o sevă permanent reînnoită. E și cazul teatrului său, de la misterul lui Zamolxe până la pantomima din *Înviere*.

Din aceste trei piese de teatru, *Daria* și *Fapta*, deși inegale ca valoare și articulare dramatică, se înrodesc prin aceeași atmosferă sumbră, prin același aer straniu, prin aceleași cazuri de psihopatologie pe care le expune. Daria e eroina unei drame familiare, ce se săvârșește în umbra irespirantă a menajului unei ridicole fantoșe, ce se socotește savant într-ale pedagogiei. Daria este ilustrarea unui caz de terapeutică prin iubire, căci, deși pradă unor obsesii maladiive, Daria renaște din iubirea scriitorului Loga, după cum se simbolnește din nou și sinucide când bărbatul o clăustrează și o separă de amant. Deși zbaterile Dariei, bucuriile, ea și deznădejțile ei sînt de esență dramatică, drama e însă prea schițată și totul lasă să se vadă că ne aflăm în fața unei lucrări de început și de experimentare.

Aceasta se vede, de altfel, și din scrisul cu anume stîngăcii provinciale, ce nu se întîlnesc niciodată în stilul d-lui Blaga. De aici și impresia didactică ce se degajează din simplificarea acestei drame.

În schimb, ce depărtare, ce unitate armonică în tratarea tot a unui patologic în *Fapta*. Povestea e a pictorului Luca, a cărui tortură sufletească se petrece între arta lui de o ascetică spiritualitate și între ostilitatea tatălui său, un preot faimos pentru neînfrînarea instinctelor și pentru imoralitatea lui renumită. (Amănunte cari, de altfel, sînt numai schițate.) „Spiritul arde cu flăcări în tufa de spini, dar spinii nu se prefac în cenușă, ci rămîn spini”, este caracterizarea cu care doctorul, prietenul lui Luca, prezintă tatălui izolarea și arta fiului său. Desigur, pictorul e un nevropat. Neînțeles de tatăl său, se sufocă de otrava izolării, și cuvintele cu care vorbește tatălui de plecarea sa sînt de o emoționantă umanitate: „Ce se petrece în mine nu știi nici tu, nici eu. Un spațiu se-nfînde aici, e o mîhnire fără sfîrșit. Plutesc ca pe o neagră aici, e urita, nemărginita deznădejde. Oh! nu mai pot. Ridic un deget — cade zăvorul de pe o poartă ce-ar trebui să rămînă veșnic închisă. Nu e bine să mai rămîn. Toate lucrurile îmi fac rău aici. Nu mai pot. Nu mai pot. Trebuie să plec. Aceasta e noaptea: să nu mai decît veșnic același lucru. Aceasta-i durerea: să întîmpini ce oco-ști.” Și răspunsul tatălui, aspru, de-o deconcertantă brutalitate:

„...Sau dacă nu, îți stau la dispoziție cu un alt sfat. Fă-ți slășitul. Du-te, spinzură-te. Nu ești făcut pentru viață...”

Dar plecarea se amână. În viața pictorului se abate, ca o grindină de foc, fâptura ciudată, enigmatică a Ivancei. E numai vâpăie. Și Luca o iubește, o teme de tatăl său și în, cele din urmă, când o pierde, trebuie după prezicerea doctorului, prietenul său, să săvârșească fapta de care se teme: Crima. Împiedicat să tragă în tatăl său și-n Ivanea, descarcă revolverul în prietenul său, în doctor. Nu-l nimerește, însă e vindecat de vechile obsesiuni. Acum nu va mai pleca. „Bucură-te și cîntă. Pe tine te mai cheamă singurătatea? Pe mine nu mă mai cheamă. Vreau să rîd între oameni. Cine mai are frică de oameni?... Prietene, în-am vindecat prin faptă...”

Așa, redus la liniiile sumare, jocul acesta dramatic pare, desigur, absurd și tematic. Și poate că, la origine, și este. Căci d-l Lucian Blaga expune un caz din psihopatologia freudiană cu terapeutică corespunzătoare.

Ceea ce interesează, însă, este că tot acest substrat psihanalitic este învăluit și răscumpărat de o acțiune în care înfiorarea dramatică nu exclude o superioară atmosferă de poezie și de iluminare. *Fapta* este, de fapt, un mister, prin luminile nebănuite ce suspendă peste grotele sufletului omenesc, și este o dramă vehementă și aspră prin ciocnirea celor două suflute: pictorul și părintele, printre cari fulgeră pasiunea sălbatică a Ivancei. Și cît de omenească nevoia aceasta de iubire, și cît de firească conversiunea acestei eroine, amintind într-o oarecare măsură de impudica Stella din *Magnificul încornorat* al lui Grommelyuck, dar și mai mult aduce cu o altă eroină a d-lui Lucian Blaga, cu Nona, din *Turburarea apelor*. (Lucian Blaga: „Daria”, dramă în 4 acte, „Ardealul”, Cluj, 1925; „Fapta”, joc dramatic; „Învier”, pantomimă [„Cartea vremii”), în „Universul literar”, an. XLII, nr. 8, 21 februarie 1926.)

ION BREAZU: Lucian Blaga este un dramaturg de idei. Lucrul acesta s-a putut vedea la analiza schiței dramatice *Pustnicul* (din vol. *Pașii profetului*) și mai ales a poemului *Zamolxe*. Drama venea ca o încoronare a unei etape din evoluția poetului; parcă toate șuvițele de idei încălzite în sentimente se întilneau deodată în alvia mare, cu adîncimi de mit, a dramei. Dacă citești pe *Zamolxe*, simți zvonind în el ritmul clocotitor de viață al *Poemelor luminii* și mai ales pe cel mai bine definit, cu amplitudine mai largă, al *Pașilor profetului*. Și aceasta nu e o repetare fără nici o noimă a ideologiei, ci o dovadă puternică de

varietatea de expresie pe care poetul o poate da acesteia, o dovadă, prin urmare, de mare putere de creație artistică. Spunem acestea pentru cei cari au afirmat că Lucian Blaga *se repetă* — considerînd aceasta ca un defect al lui.

Dramă de idei este și *Tulburarea apelor*. Ea are răspunsuri în operele anterioare ale poetului, dar deschide, totodată, și perspective noi. Se leagă de *Poeme*, *Pașii* și *Zamolxe* prin personagiul-simbol al Nonei și deschide perspective noi — care se bănuiau în vol. *În marea trecere* — prin personagiul-simbol al Moșneagului. Ideile simbolizate și sensibilizate în cele două personaje sunt cele cari se încleștează dramatic în sufletul Popii, eroul principal al dramei, sfîrșind prin a învinge cea din

Ce simbolizează, mai întîi, acea Nonă, pe care poetul a numit-o atît de sugestiv „Fiica Pămîntului“?

Analizînd *Poemele*, s-a putut vedea ce înțelegea el prin ideea de „pămînt“, de „umbră a sufletului“. Cîntînd imnuri personalității care își deschide larg pieptul vieții întregului cosmos și se lasă răpită de torentul năvalnic al ei, poetul închipuia acest torent amestecat cu multă patimă, cu îndemnurile sălbaticе ale singelui, cu mult miros de pămînt proaspăt, care îți răscolește ființa pînă în adîncuri. În *Pașii*, acest miros de pămînt proaspăt era mai viu și mai larg sensibilizat. Acolo, omul își deschidea toate simțurile, pentru a intra în ele, năvalnice, senzațiile unei naturi din care aburea sănătatea; el avea rădăcini adînci în pămînt și de aceea se simțea crescut — un uriaș, în cosmos. Oamenii lui *Zamolxe* lucă li simțim legați mai mult de pămînt decît de cer; ei simt cum viața răcolotește în adîncurile lui și țîșnește, aceeași, în ei și-n toate creațiile naturii; de aceea, pe malurile ei s-aplecă bucuroși să-și soarbă puterile. Profetul însuși a încercat să le ridice în conștiință această idee.

Nona este via încarnare a acestei idei, cu răspunsuri atît de îndepărtate în opera poetului. Ea simbolizează tot virtutul de patimi ale singelui cari te înlăntuie sălbatic și-ți inundă toate principiile, cari le-ai impus conștiinței, rupîndu-le zăgăzurile. Ea este o creație atît de complexă, originală și plină de poezie sălbatică și proaspătă, încît o reprezentare a ei, estfel ca să evoce tot înțelesul adînc pe care i l-a dat poetul, ne pare aproape imposibilă. Mare trebuie să fie artista care ar putea pătrunde în toate bogățile ascunzîșuri ale acestui personagiu și i-ar da ritmul sălbatic, aproape ireal, care zvîcnește în singele ei.

De cîte ori Nona apare în scenă, ea răstoarnă toate gîndurile Popii, tirîndu-l spre păcate mari, adevărate sacrilegii. Ea i se învîrtește în sînge atît de sălbatic, încît trebuie să lovească în cineva pentru a se

stîmpăra, trebuie să facă o faptă mare, fie¹ și cel mai întunecat păcat pentru a se elibera. De aceea, el lovește fără milă cu biciul în blindul și nevinovatul Moșneag și de aceea aprinde biserica. Ea vine deodată cu răcoarea proaspătă a dimineții, cînd toate simțurile se desfundă și tremură de sănătate; atunci poartă pe umeri cojoc ciobănesc și bici în mînă, iar dacă aruncă cojocul, rămîne într-o haină lipită de trup, roșie ca o flacără „răsucită“ din pămînt (episodul „Fiica Pămîntului“). Sau vine cu căldura singelui ei în răcoarea aspră a nopții de toamnă, îmbrăcată în haină neagră — ca păcatul — „strînsă de trup, ca să fie mai slobodă în ademeniri“ (episodul „Clopotele“).

Farmecul poetic al acestei drame, atît de originală în literatura noastră, constă în multiplicitatea de expresie pe care poetul a dat-o acestui personaj-simbol al ademenirilor singelui, cari apasă cu greutatea soartei personalitatea omenească. Acțiunea exterioară a episoadelor „Fiica Pămîntului“ și „Clopotele“, în cari apare Nona, este foarte redusă. Însă încheștarea dramatică dintre om și patimă este exteriorizată în atîta varietate de ritm, încît farmecul ei artistic și se pare nepuizabil. Nuanțele acestea de expresie variază de la accente de poezie subtilă pînă la virtuți de poezie sărbătorică, dionisiacă, ridicată pînă la extaz. [...]

Ca exemplu de beție extatică cităm chiotele dionisiace ale Nonai, pe care ea le strigă învîrtindu-se, cînd se gîndește la patimile cari ar fi trezite în singele tînăr al călugărițelor franciscane, colegile ei de la mănăstire, cînd le-ar spune că un popă „aspru ca brazdele“ e nebun din pricină sinilor ei tari:

!O, și numai în hainele lunii ne-am coborî în altar și am juca în vîzduh sfredelindu-ne.

(se învîrtește chiotînd:)
Învîrte-te volbură,
orbește călugării.
Înalță-te sfredel.
ca torla bisericii
Spre mare, spre soare
virtuj întoarce-te —
prisnel alb de pulbere
poarte-te biciul
și plesnele vîntului.
Spulberă îile,
spargo ulcioarele.

Treci peste dealuri,
mori peste vie —
învirte-te volbură!“ (P. 47)

Sunt versuri acestea în al căror ritm și limbaj se găesc puternice ecouri de folclor.

Această Nonă — „taină crescută la rădăcinile munților“ — este purtătoarea noului crez prin satele cu ciobani ortodocși. Ea are menirea să descătușeze pe oamenii aceștia din rețelele dogmelor și să le dea mai multă „personalitate“ în atingerile cu cele sfinte, așa cum da protestantismul. De aceea, credința pe care ea o seamănă — cu miros de pământ și de carne — are în ea multă doză de salbătăcie păgînă. [...]

Acest amestec de cer și de pământ pe care noul crez îl are, așa cum e simbolizat în Nona, l-a scos și pe Popă din ținuturile dogmelor ortodoxe. Desprins din aceste dogme, el joacă într-o continuă îndoielă, față de lumina cerească și palima cărnii, cari se împletesc în credința vestitului de la Wittenberg. [...]

Și, în sfârșit, lumina se întunecă tot mai mult, pînă cînd el nu mai sînte credința cu care l-a tulburat Nona, decît păcatul cărnii: atunci săvîrșesc sacrilegiul aprinderii bisericii. Și, pentru ca „haiducia cu duhul“ să fie deplină, el aruncă marele păcat pe Moșneag, simbolul nevinovăției, al jertfei pentru alții, al nimicirii de sine. Cînd acesta însă ia asupra ea toată grozăvia păcatului, nimbîndu-și sfîrșitul cu moarte de martir, atunci o lumină nouă își aruncă razele peste sufletul lui. Nona i se depărtează din sînge, iar el pleacă în lume ducînd în suflet convingerea nestrămutată în noul ideal: „pierderea între hazdele lumi“, jertfa de sine astfel cum i s-a impus în conștiință prin fapta de sînt a Moșneagului.

Din cuprinsul povestit s-a putut întrezări simbolul adînc pe care-l cuprinde acest Moșneag. Am reprodus și fragmentul în care e condensată, ca-n niște formule magice, credința lui în Isus-Pămîntul. El este personificarea bunătații istorice a sufletului nației noastre, care a purtat pe umerii săi toate furtunile veacurilor. El este antipodul Nonei, care rezumă în ea toată învolburarea individualistă. De aceea, cînd Popa scapă de sub chinurile Fiicei Pămîntului și-și adîncește sufletul într-al Moșneagului — i se pare că s-ar cobori în răcoarea liniștitoare a unei flutni. [...]

El simbolizează un nou principiu de viață, care este o adevărată revoluție sufletească pentru poetul care înălța imnuri personalității nestăvilite în descărcările ei — așa cum l-am cunoscut în întiele opere

dramatice și volume de poezii pe Lucian Blaga. De aceea, *Tulburarea apelor* este, într-o privință, și drama lui suflătescă, rezolvarea artistică a crizei lui de conștiință. Concepția de viață a *depersonalizării*, pe care o reprezintă Moșneagul și spre care se convertește Popa, am întrezărit-o și-n volumul *În marea trecere* și vom întâlni-o, mai bine exprimată, în *Fapta*. Atunci ne vom opri mai mult la ea.

Acestei revoluții suflătești, care transformă din adloc o conștiință, poetul i-a dat, în ultimul episod al dramei („Isus-Pămîntul”), o expresie dramatică de o rară intensitate. Ritmul dramatic crește în amplitudine pînă cînd culminează în suprema jertfă a Moșneagului. Dramatismul înăbușit al monologului Popii (p. 146—147) este un clasic exemplu în această privință. Liniștea se lasă apoi, ca prin minune, peste apele tulburate ale sufletului, evocată de un „cor nevăzut”, care rostește versuri magice, cu răsunset de descîntec străvechi. [...]

Ajunși la acest descîntec, putem spune cîteva cuvinte despre „atmosfera românească” pe care Lucian Blaga a introdus-o în această dramă, într-un mod alt de original.

Simplu faptul că poetul a tratat un subiect în legătură cu credința noastră, astfel cum se întrevede ea în masele adînci ale poporului, unde este amestecată cu multe superstiții — este o adevărată revoluție față de literatura noastră dramatică istorică, brodată cu deosebire în jurul voievozilor. Localizînd-o apoi în munți, el a apropiat-o și mai mult de ritmul pur al vieții românești. Din cuprinsul povestit s-a putut vedea culoarea locală pe care poetul a dat-o dramei prin elementele etnice introduse în ea. Dar acestea sunt mai mult linii exterioare, de cadru. Ceea ce aduce însă nou în acest cadru este ritmul interior al dramei, ale cărui zvîcniri răspund adînc în sufletul nostru. Constatarea aceasta am mai făcut-o și la analiza *Pașilor*, acolo însă se reducea la cîteva pasteluri. De astă dată, poezia aspră a vieții și a naturii din muntele nostru răsună adînc în întreagă atmosfera unei opere. Toate personagiile principale: chinuîtul Popă, involburata Nonă, Moșneagul cu nimb de Crist, Patrasia cu sufletul alt de absent pentru îndoielile mari, Radu zglobiu, cu o inteligență care scapără de sănătate — toate au ceva din aerul tare, cu miros de rășină de brad, al muntelui nostru.

Din puținele exemple citate s-a putut vedea apoi felul cum poetul își selecționa imaginile pentru a evoca cu ele simbole — adînci ca proverbele noastre — păstrînd în același timp culoarea mediului. Imaginile acestea abundă cînd ritmul se intensifică și pasiuni adînci sau întrebări aruncate dincolo de lume își cer intruparea. Ele nu apar aproape deloc în vorbele simple ale Patrasiei, dar se împletesc încărcate de înțe-

lesuri mari în limbajul celor trei personaje principale: Popa, Nona și Moșneagul, ridicându-se uneori până la expresii magice, de descîntec, cum s-a putut vedea în două dintre exemplele citate. Lucian Blaga a legat astfel un ideal de artă răsărit din necesitățile sufletului european modern cu ceea ce are nația noastră mai specific: cu sufletul ei istoric, elaborat în folclor în atelierul încercat al veacurilor. (*Opera poetică a lui Lucian Blaga. „Tulburarea apelor” (dramă)*, în „Cosinzeana”, an. X, nr. 14—15, 4 aprilie 1926.)

G. BOGDAN-DUICĂ: Văzînd titlul, am zis îndată: grea încercare!

Mi-adusei aminte și de un fiasco regal, al reginei Elisabeta, cu al ei *Meister Manole*, care l-a indignat pe Delavrancea așa de puternic, încît românul, gelos de frumusețea baladei, a scris — în *Voinja națională* — o serie de articole furioase, apărute și în broșură (*Carmen Sylva* etc., de ***).

Delavrancea era de părere că în soția lui Manole s-a întrupat un ideal popular, care ideal așa trebuie să rămînă; că orice dezvoltare, și a celorlalte persoane, trebuie să păstreze tot concepția populară. Cu alte vorbe, că un „noli me tangere” trebuie să i se strige oricărui poet care n-are destulă inimă pentru inima română-populară.

Ce ne-a dat acum L. Blaga în *Meșterul Manole*, care ne lasă de-ndată impresia că este scris cu îngrijire? — cu altă îngrijire, încît aduce aminte de drama lui Ștefan Petică, în care toate persoanele vorbesc la fel, fie oricine: Domniță, boier, țăran, slugă etc.

Despre locul acțiunii dramei aflăm că este: „pe Argeș în jos”, deci *undeva*, deși se știe, căci și azi se vede unde; despre timp ni se spune că-i „timp mitic românesc”, adică un timp ce nici n-a existat. Însă poetului îi trebuia spațiul vag, pentru ca pe cel real să-l poată izgoni din text — piesa nu are descriere de peisaj; iar timpul „mitic” îi trebuia pentru ca să poată crede-n basmul baladei, în zidirea-n temelii. Eu aș fi preferit să rămîn în timp *istoric* și să-i păstrez, totuși, zidirea-n temelii, motivarea fiind găsită. Se spune doară chiar în dramă că ideea superstițioasă a clădirii în zid nu-i credința tuturor, că realizarea ei este fapt ce nu poate scăpa de pedeapsa pravilei, pe care o cunosc cel puțin boierii... (pagina 110).

În vag de loc și de timp, autorul lui *Manole* se poate, însă, înfățișa ca autorul lui *Zamolxe*, visînd mitic, inventînd figuri cu origini obscure sau enigmatice, adică: libertîndu-se de stringența realităților, realismului.

Figuri de-acestea sunt, de ex., starețul Bogumil și Găman.

Se dărîma mereu minăstirea: cauza? Bogumil ne-o spune (p. 12): „Nu e apă și nu e foc: sunt puterile! Ele disprețuiesc întinderea locului și ies cînd vor de sub legile vremii. Le crezi aici, și ele din întîia beznă răspund. Le crezi acolo, și ele dănuiesc cu înfricoșare în noi. Zi: Doamne, Doamne!“ Este-n Bogumil un amestec de metafizică păgînă-mistică și creștinism. În Găman, în care creierii se clatină mereu, concepția devine chiar nebună: „Mestere, mestere... Se deschid porțile fără de chei. Acum iese o putere ce gîlgile“ etc. Bogumil mai adaogă (17): „Eu, stareț credincios, nu spun că este așa, dar ar putea să fie așa“.

În așa vremi de proprie plămădire, printre astfel de persoane, cu îndoit și întreite baze psihice, se poate fantaza ușor, interesant chiar, dar cu cît, cu ce fel de sens?

Deoarece eu scriu aici numai note, nu studii, nu mă pot opri să fixez *principal* cît mîi s-ar putea drama — în orice dramă — cu *realitatea istorică*, și pomenesc, pe scurt, că un model realizat în această privință este trilogia lui Fr. Hebbel despre Nibelungi, în care, din epopee, a intrat și ceva mit. Acesta, cît este, lasă-n picioare drama realistă; în așa rîmne mereu reală, nu se-neacă în fantastic, ca la L. Blaga pe-alocuri, pe unde tocmai ne aflăm. Poate că pentru d-sa, studiul paralel al epopeii germane și al dramei hebbeliane ar putea deveni un corectiv...

În eroul dramatic Manole, *puterile* devin odată taine: „De ce nu se-nalță biserica? Cum mai iau lupta cu tainele? Unde e sprijinul?“ Ori, altă dată, rîmîn „puteri necunoscute“, care și din vodă și-au făcut „unealtă“. Deci și [el] este un orb, ce nu vede; un rob al „destinului“.

Manole, Bogumil și ultima lor caricatură (Găman) ni se oferă, așadar, ca figuri în care noi, modernii, nu putem intra cu toată simpatia noastră, ca figuri pentru copii (dacă aceștia ar putea înțelege aparatul de termeni magici-mistici) ori pentru bătrîni, care petrec bucurios cu basmul; dar pentru bărbați în toi, pentru cei ce mai alos dramei ti cerem un înțeles grav, ce pot fi acești credincioși în ocultism prostesc? De-aceea, întîia jumătate a dramei nu trezește nici un interes matur.

Pentru ca să fim interesați și umani, trebuie să sosim la scena zidirei în temelii a Mîrei: Mira este, într-adevăr, o figură reușită! Este una și aceeași, de cînd apare pînă dispăre: copilă gingașă, dulce, iubitoare, încrezătoare, bună, ce nici nu bănuiește răul, un crin alb plutind printre lume, suflet bun și înalt, precum îi zice Manole.

Delavrancea, de-ar trăi, ar fi, desigur, mulțămît de ea. Și ar consimți la caracteristica ce i-o rostește Manole acum jertfel sale: „Viață
... ..

făcuți să se bucure de verdeață, de lucruri mici, de ape și de furtuni. Inima a fost făcută să iubească, și niciodată să tacă. Noi, oameni răi, am speriat ochii și inima." Zis așa pe cînd ea, ca-n glumă, intră-n zid...

O adiere de tragic bate pe aici în dramă. Pe-aici suntem chiar în punctul de culminare al puterii de creație.

Restul nu este simțire curgătoare, ci meșteșug să scoată la iveală transformarea sufletească a lui Manole, să motiveze sinuciderea sa. Chinul lui Manole durează lung, ca, spre pildă, durerea lui Filoctet în insulă; deprimă fără pic de recreație, pe care, pe ici-pe colo, ne-o servesc, ca stelele printre nori, amănuntele spirituale.

Partea a doua a dramei nu o măl tulbură „puterile“, „tainele“, „necunoscutele“; ea este omenească. Și-i chiar remarcabilă ca încercare psihologică de-a desfășura și a lega de un fapt fatal finala pierdere a lui Manole, pierdere sufletească și pierdere fizică. Ocultismul, ca motiv dramatic, a dispărut și din acțiune și din credința eroului Manole. De aceea întreb: nu-i cazul de-a crede că autorul n-a văzut unitar, permanent-unitar, în sufletul eroului?

De altfel, stilul are multă eleganță și încercări de evoluție la care s-ar putea să revenim. (*Lucian Blaga: „Meșterul Manole“*. Dramă în cinci acte, în „Națiunea“, an. I, nr. 201, 23 septembrie 1927.)

POMPILIU CONSTANTINESCU: În teatrul nostru, drama istorică s-a cultivat cu un abuz care a ajuns la sașietate; de la Depărățeanu pînă la d. Victor Eftimiu, alții voievozi, alții domnițe, oșteni de frunte și pitorești aventurieri ai destinului și-au debitat patriotismul, și-au sonorizat pasiunile, în tirade și situațiuni asemănătoare pînă la clișeu. Romanticismul hugolian n-a murit încă în literatura noastră dramatică, al cărui ultim exploatator, d. Iorga, l-a aruncat într-un masiv discredita.

Ca și în poezie, în eseu și studiu filozofic, d. Lucian Blaga este și în teatru un neobișnuit inițiator de forme noi. Opera sa dramatică a rupt, de la început, cu tradiția învechită a piesei populare, care utilizează o tehnică seculară, într-un decor cromolitografic, și schema unor psihologii invariabile. Inovator, d. Blaga n-a pătruns în gustul medieru al publicului, desfătut de vodevilul industrial, de emoția senzațională a lui Bataille și de dulcegăria sentimentală a dramolețelor moderne. Teatrul d-lui Blaga este o esențială creație literară; poezia, simbolul, emoția sublimată pînă la mit sunt mijloacele lui de expresie. Privită din acest plan, contribuția sa dramatică aparține unei noi epoci în evoluția genului la noi, și, alături de cîteva alte încercări, este sortită să

formeze delectarea unei inîime minorităţi. D. Blaga nu va cunoaşte popularitatea în teatru, dar va însemna un capitol distinct în evoluţia lui modernă, prin realizări de o frumuseţe lirică mai rezistentă decît orice succes democratic.

Originalitatea sa este cu atît mai puternică, cu cît în *Avram Iancu*, părăsind atmosfera tematic metafizică a pieselor anterioare, desfăşurate-n regiuni fatal inaccesibile marelui public şi adresîndu-se unui subiect şi unui erou din istoria naţională, d. Blaga se scutură şi aci de vestigiile bătrînului romantism. Totuşi, noua sa dramă conţine toate elementele unei posibile înscenări, fiindcă stilizarea ei lăuntrică şi tehnică mărturiseşte o viziune pregnantă a destinului lui Iancu. Literară în expresie, lirică prin atmosfera de legendă în care faptele se petrec, drama d-lui Blaga este adînc împlîntată în solul realităţii, dezvoltîndu-se într-un ritm tragic încordat, pe scara suîşului şi coborîşului unui destin neînlătura il. Omul se luptă cu marele mister, e însemnat cu mirul fatalităţii şi termină asemeni eternului Prometeu. În *Avram Iancu*, d. Blaga vede nu numai un erou naţional, ci un profet chinuit pe rugul unui mare vis, acceptat în spiritul popular ca un supraom, descins din mit şi scufundîndu-se în el, ca un erou eschilean. Tristeţea pămîntului, durerea geniului, destinul tipului fabulos, iată esenţialele resorturi dramatice ale revoluţionarului ardelean, evocat în această dramă.

D. Blaga a-nălţat un subiect atît de local la o potenţă cosmică, apropiîndu-se de sensul metafizic al tragediei antice.

Profetismul nietzschean, panteismul şi drama de conştiinţă — elementele structurale ale poetului Blaga — se întîlnesc fuzionate în figura lui *Avram Iancu*, întruparea tragică a unui organic „fenomen original“, moneda sufletească a unui mare liric.

Credem că în personalitatea lui Iancu şi d. Blaga şi-a împletit firele unor teme esenţiale ale filozofiei sale lirice, şi cîteva indicaţii preliminară ne vor duce mai repede la viziunea unitară a literaturii sale. Cînd, mai acum un an, am consacrat un studiu amănunţit poeziei d-lui Blaga, am simţit că prezentarea noastră era insuficientă. O înţelegere completă a acestui mare scriitor trebuie întreprinsă pe toate planurile activităţii sale: poezie, teatru, eseu, filozofie. Ele se-ntrepătrund organic, se luminează reciproc, alcătuiînd o viziune mai amplă decît s-ar părea la prima vedere. Ca să-nţelegem lirismul său metafizic, nu rareori am făcut apel la eseul său filozofic. Drama d-lui Blaga nu este, în esenţă, decît expresia conflictuală simbolică a unor forţe lirice latente, prezentarea sub formă de personaje-mituri a unei problematice unitare. Ne-am înmîbia cîndva să procedăm la o minuţioasă analiză a teatrului său, sub

raportul filiației operelor, ca și sub acela al înălțurii valorilor care-
stau la bază. Drama lirică și filozofică a d-lui Blaga pornește din *Zamolxe*, poemul-mister tipărit în 1921, moment în care se cristalizează
viziunea sa tragică a vieții. Tot ce a urmat acestui acord metafizic este
o consecință îmbogățită, multiplicată, crescută în mituri variate, a unui
nucleu inițial. În semnificația lui ideologică, volumul de poeme *Pașii
profețului*, apărut în același an, cuprinde numeroase înrudiri cu *Zamolxe*
și oricând poate servi la orientarea înăuntrul problemelor pe care le
pune literatura sa.

Am constatat în poezia d-lui Blaga o progresivă stilizare spiri-
tuală, o nefcetată maturizare, prin densitatea lirică a poemei, o ne-
curmată purificare a melodiei de elementul ideologic, discursiv și ab-
stract. Gîndirea sa mitică a rămas credincioasă în structura ei, dar și-a
cucerit mereu mijloace evocative, concrete, de exprimare, ajungînd
la subtilile realizări din *În marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna
apelor*.

Același drum l-a parcurs d. Blaga și în teatru; după cum *Zamolxe*
corespunde treptei de căutare a personalității sale din *Pașii profetului*,
Tulburarea apelor corespunde fazei de evoluție artistică din *În marea
trecere*, iar *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor* și *Avram Iancu* — celei
din ultimele sale culegeri de poeme.

De data aceasta ne mulțumim la o schematică înfățișare a teatrului
său, numai un studiu pe texte putînd să ne ducă la concluzii defini-
tive.

Dar să revenim la drama *Avram Iancu*, și în primul rînd la figura
eroului. Iancu este Pan și Zamolxe, spiritul pămîntului și panteismul,
mitul crescut din ambianța spirituală și din tradiția folclorică. În *Pro-
log*, admirabil ca realizare literară, d. Blaga împletește această imagine
a lui Iancu, legînd-o instinctiv de problematica sa, întrevăzută în volu-
mele mai sus citate din 1921. Astfel înțeles, Iancu se-nalță la o potență
simbolică, și toată acțiunea lui istorică, drama propriu-zis, cuprinsă
în cele trei tablouri ale primei faze, în următoarele trei ale fazei a doua
și în cele două tablouri din ultima fază, se luminează de nîmbul mitului
lui Zaratuștra, sublimînd o legendă națională într-o valoare universală.
Este clar că Iancu e un simbol al profetismului, că destinul lui de ilu-
minat nu putea să-l ducă decît la pierzare, la rătăcirea minții, obsedată
de o viziune lăuntrică nealterată în esența ei, deși n-a înfăptuit-o.

Tabloul al III-lea din faza a treia, cînd Iancu își trăiește umbra pro-
fetică prin codri, împlinește viziunea nietzscheană a simbolului în care
d. Blaga l-a turnat pe eroul revoluției moților.

Iancu nu e numai un exponent istoric al unei tragedii politice, sociale și naționale; el este profetul, spiritul zaratustrian, supus „veșnicei reînnoțiri”; reîntrupându-se în pasăre, Iancu moare numai ca om, în spirit rămânând etern, căci el a adus „o lege nouă”, pe care, dacă n-a realizat-o, a dat-o totuși oamenilor ca pe un suprem ideal. Nietzscheanismul este însă integrat în tonalitatea etnică, este împăcat în spiritul lui Zamolxe și în mitul lui Pan. Ideologia d-lui Blaga este atît de armonios împletită în personalitatea umană, vie, a lui Avram Iancu, adîncimea mitică a eroului este atît de viguroasă, încît o socotim figura cea mai realizată din tot teatrul său.

Totuși, *Avram Iancu* nu este numai un poem și o metafizică sensibilizată, o concepție tragică a personalității expusă sub forma dramatică; ultima piesă a d-lui Blaga este creația unui mare poet și opera unui dramaturg ajuns la maturitate, stăpîn pe viziunea ansamblului, precis în conturarea celor mai episodice personaje, variat în expresia fiecăruia, deși ținuta generală este a unui scriitor care știe să-și afirme originalitatea în orice replică. (*Avram Iancu. Dramă într-un prolog și trei faze; zece tablouri. Tiparul „Dacia Traiană”, Sibiu, în „Vremea”, an. VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935.*)

În acest an, la un scurt interval, d. Lucian Blaga și-a tipărit, în două volume, *Opera dramatică* (Edit. „Dacia Traiană”, Sibiu) și, în colecția *Ediții definitive*, a Fundațiilor regale, un compact volum de *Poezii*. Cu alte cuvinte, scriitorul și-a reeditat întreaga operă literară formată din opt mituri dramatizate și din șase culegeri de versuri.

Deși nu se menționează caracterul de „ediție definitivă” al operei dramatice, trebuie s-o socotim alcătuită în același spirit ca și *Poesiile*.

Maturitatea de creație a d-lui Blaga a ajuns la un moment culminant atît în cultura noastră contemporană, cît și-n propria ei evoluție. Cele două aspecte ale activității sale literare se reduc, în realitate, la unul și același aspect. Teatrul său, cu excepția *Dariei*, ține de lirism, fiind prin excelență ceea ce se cheamă „teatru poetic”, și chiar atît de originala sa creație filozofică are atîtea implicații lirice, în intuițiile „sistemului” și-n expresia lui verbală. Există o mare unitate de spirit între poet, dramaturg și metafizician; poemul, mitul dramatizat, eseu și sistemul metafizic al d-lui Blaga sunt, în bună parte, numai forme variate sub care se-ntrupează nelișițiile și certitudinile unui spirit preocupat de marile taine ale vieții și de soluționarea lor.

Nu mai un studiu complet asupra poetului, dramaturgului și metafizicianului ar putea să scoată în evidență toate implicațiile spirituale

ale unei viziuni despre viață și om, exprimată în forme literare felurite; unitatea lăuntrică a întregii lui opere nu este o simplă iluzie sau o artificială construcție critică.

Dar nu acesta este scopul imediat al articolului nostru; deocamdată, ne mulțumim a insista asupra organicității spirituale a creației d-lui Blaga și a aplauda hotărîrea poetului ardelean, care-n plină tragedie a unității etnice și sufletești transilvane — peste arbitrarul moment istoric — înalță dirz și peste timp monumentul nepieritor al „energiei românești”, transfigurată în mit liric și dramatic.

Nu cunosc o mai bună propagandă decît aceea care se sprijină pe realitățile spirituale; statisticele pot fi răstălmăcite, idealurile politice se pot schimba, după împrejurări, raporturile internaționale cunosc oportunități trecătoare, necesitățile economice și militare își au legile lor severe, dar nu mai puțin tranzitorii; numai creația spiritualului este eternă și numai expresia ei ideală cuprinde acel absolut care face unicitatea unui popor.

Spiritualitatea transilvană este un astfel de absolut, oricît s-ar fi dezvoltat în condiții vitrege; contribuția literară a Ardealului și-a precizat dunga spectrală în componența sufletului românesc. Transilvania nu este o simplă provincie națională, în ordinea geografică, etnică, istorică și economică, ci este un tot ideal al spiritului nostru. S-au remarcat de mult caracteristicile literaturii române, văzută pe provincii: Moldova se reflectă în ficțiunea artistică prin sensibilitate și fantezie, Muntenia prin inteligență, Transilvania prin voință. Un spirit unitar, a cărui știrbire nu e cu puțință fără a-i știrbi însăși existența.

Împărțirile acestea, aplicate după vechea psihologie asociaționistă, de la individ la colectivitate, sunt poate naive și arbitrare; aș vorbi mai curînd despre energetismul sufletului ardelean, căci nu putem concepe o literatură națională fracționată în sensibilitate, fantezie, inteligență și voință. Oare fantezia și sensibilitatea nu sunt înseși elementele constitutive ale operei de artă? Se pot despozi lirica și drama d-lui Lucian Blaga de ambele atribute fără a le prejudicia existența?

Lirică prin excelență, opera lui literară, crescută din mit și fabulos, frământată de o sensibilitate tragică, nu traduce numai un act de voință nuda. Energetismul ardelean, în expresie artistică, este o realitate mai precisă, mai conturată, indiferent dacă se manifestă în proză, în versuri sau în speculația filozofică.

Începînd cu bătrînul Slavici, povestitor domol, de sevă populară, și un cunoscător al vieții țărănești și al tîrgoveșilor ardeleni, ne fixăm dintr-o dată în cadrele energetismului spiritual transilvănean. Slavici

era, în felul lui, un realist; observa viața așa cum este și o traducea artistic, în proză. Figura neuitată a Popii Tanda, a lui Budulea și a Marei împletesc o formă a energetismului rasei; vădit în fapte, în lupta zilnică și aprigă a vieții, e un semn distinctiv al sufletului ardelean. Același suflet, prelungit în basm (*Nunta Zamfirii* și *Moartea lui Fulger*), înscris în peisagii și-n ritmul săltăreț, vital al idilelor, ia, la Coșbuc, o înfățișare de echilibru clasic; energetismul rasei nu se atenuează la poetul *Baladelor și idilelor*; e numai stilizat, după anume canoane artistice.

Poezia lui Goga a fost prea simplist văzută în militantismul ei național și social; lirica lui e mai complexă și alternează revolta viforoasă cu aleaul, ditirambul cu elegia, ferecate într-o dirzenie care transpune altfel energetismul sufletului ardelean.

Impasibila literatură realistă a lui Rebreanu, aglomerind fapte și oameni, cu alt suflu și adincime epică decît Slavici, captează același viguroso energetism în construcții narative.

În lirica de chiote și răzvrătiri a lui Aron Cotruș se zbate un frenetic energetism, ca și în lirismul meditativ, agonizant al lui Emit Cioran.

Actul de negativism al criticei maioresciane este tot o formă a energetismului spiritual ardelean; pe negația dirză, Maiorescu a creat premisele afirmației și a disciplinat o energie sufletească, ce se putea risipi, în lipsa unor directive sănătoase.

În aceeași linie a energetismului spiritual ardelean se desfășoară lirismul, drama și metafizica d-lui Lucian Blaga.

După ce a căutat prin fabulos, cu tragice neliniști, un principiu divin, fără să-l găsească, întilnind numai tăgada și moartea, poetul s-a retras în instinct, prelungit în părinți și strămoși, ca într-un concept viu al tradiției; tradiția însăși e o formă a singelui ancestral, tragic, a subconștientului etnic. Întoarcerea spre poezia populară, în motive și stilizarea expresiei, a liricii d-lui Blaga este semnul aceluiași refugiu într-o mare de energetism vital.

După cum în opera dramatică întoarcerea spre mitul lui Zamolxe, al Meșterului Manole și al lui Iancu îi regenerează conștiința individuală rănită și îndoielnică, prelungindu-și ființa prin fibrele subconștientului etnic și fabulos.

Iar toată metafizica d-lui Lucian Blaga se sprijină, în partea ei constructivă, pe teoria subconștientului, intuit ca un nucleu centralizator al stilului cultural românesc.

Lirismul, mitul dramatizat și speculația metafizică a d-lui Blaga constituie cea mai subtilă, mai dirză și mai strălucitoare, din toate for-

mele, prin cîte s-a manifestat pînă acum, ca atitudine spirituală și transfigurat în ficțiune artistică, energetismul sufletului ardelean.

Apariția, în ediții definitive, a *Operei dramatice* și a *Poeziilor* este o afirmare individuală de artă a maturității scriitorului; dar mai este și afirmarea ideală a unei colectivități etnice, cu notele ei distincte, sublimite în planul fanteziei lirice.

Iată prezent — Ardealul integral! (*Lucian Blaga în ediție definitivă*, în „Vremea războiului“, an. XIV, nr. 666, 20 septembrie 1942.)

SEXTIL PUȘCARIU: N-a existat, de la Alecsandri încoace, nici un adevărat poet al nostru care să nu se fi apropiat cu toată venerația de poezia noastră populară. Blaga e și el unul din adinții ei cunoscători și admiratori. Genul care l-a atras mai mult a fost, în consonanță cu aplecarea lui firească spre misticism și legendă religioasă, descîntecul și colindele, în care răsună accente străbune, alt de gren de descînat. În dramele sale, aceste ecouri din vremuri păgîne, apar adesea sugestive și evocatoare, ca scenele magice din tragediile lui Shakespeare. În ultimul volum de versuri găsim o colindă minunată, în stil popular, dăruită în loc de cîntec de leagăn fetiței sale:

„Doarme colo în poiată
pruncușor fără de tată.
Și măicuța mama lui
se tot plînge boului
c-a născut în Vifleim,
n-are scutece de in,
n-are apă, n-are fașă,
nici opaiț, nici nănașă.
Iosif cercul de pe cap
în cuier și l-a lăsat
și-a plecat unde-a plecat,
ca să-l latre cîinii 'n sat...”

Într-o zi, acest îndrăgostit al literaturii noastre populare veni la mine să-mi ceară colecții de material folcloric. Blaga trăia atunci la Cluj, unde fusese unul din întemeietorii revistei *Gîndirea*. I-am atras atenția asupra unei poezii, publicată în revista *Transilvania*, care mă impresionase atînc și pe care o consider, alături de *Mioriia*, ca pe una din cele mai strălucite produse ale geniului nostru popular. Pe motivul lenorei, poetul anonim a brodat o baladă de o extraordinară putere evocativă: holera decimează satul. Puterea ei pustitoare se oprește însă

în fața altei puteri mai mari: voința unei mame de a-și revedea fata, înstrăinată, și de a o răzbuna față de cel ce-i adusese nenorocirea, propriul ei frate. În acest tablou sinistru al satului de lângă „podul de rouă”, în care cucuta a năpădit curțile și o babă uitată de timp scurmă în cenușa răcită pe vatră, în care strigoi trec pe cai albi, în miez de noapte, și holera bate neputincioasă la ușă, poetul viziunilor mistice trebuia să se simtă acasă.

Și astfel s-a născut acel joc al fantaziei care se numește *Învierea*, o pantomină în patru tablouri, care așteaptă pe compozitorul înrudit sufletește ca să-i dea făptura muzicii.

Dar să trecem peste acest joc al fantaziei „în afară de loc și timp” și să nu ne oprim nici la cele două episoade „freudiene” în activitatea dramatică a lui Lucian Blaga, *Fapta și Daria*, spre a-l urmări în lucrările sale cele mai caracteristice. Acestea vor rămânea în literatura noastră, devenind bucăți de rezistență în repertoriul viitorului teatru românesc, pentru lumea doritoare de a se împropăta sufletele de năvala dramelor efemere și comediilor ușoare.

La început stă poemul său dramatic, „misterul păgân” *Zamolxe*, contemporan cu *Pașii profetului*, scris în aceleași versuri libere, bogate în strălucitoare figuri poetice, vibrind de același ritm intern. O notă lămuritoare ne spune că „istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sunt, prin urmare, decât o creațiune a autorului.” Cel mai liber teren deci pentru jocul fantaziei creatoare, pentru preocupările lui religioase, când creează parabola cu Dumnezeu-Orb, pe care fiecare din noi, copiii lui, îl purtăm de mână:

„Te zbuciumi veșnic dibuind
să faci minuni, cum n-au mai fost,
dar brațele nu-ți sunt așa de tari
precum ți-e visul de înalt.
Atit de des tu cazi înfrînt
și nici nu bănuiești furtuna de lumină ce-ai creat-o.”

Cele mai multe din calitățile acestui poet cu neobișnuite aptitudini de dramaturg se văd din această primă încercare tinerească, din care se desemează clar atitudinea și mijloacele sale de autor dramatic. Varietatea se manifestă la el în puterea sa de a se înnoi față de marile probleme ce-l preocupă.

Tot interesul autorului se concentrează asupra eroului principal.

Celelalte personaje ale piesei nu apar pe scenă decât pentru a crea atmosfera necesară spre a înțelege lupta din sufletul eroului. Simul

codrilor misterioși și munții eternei singurătăți nasc pe ciobanul fana-
tic și cu suflet virgin, frumusețea livezilor înverzite și taina șopotului
care izvoare dau ființă frumoasei Zemora, fiica Magului.

Ea e singura femeie în dramă și, ca cele mai multe figuri de femei,
trăiește scenic decît în funcție de eroul principal, care este un bărbat.
Tot astfel Mira, din *Meșterul Manole*, cea cu părul negru și venită
de dincolo de ru, întreagă: dragoste, dor de viață și devotament de
care nu are alt rost de a fi decît să mărească contrastul și să ducă la
paroxism înfrîncarea inimii celui ce o iubește, deopotrivă cu opera sa
de artist. Așa e Patrasia, soția Popii din *Tulburarea apelor*, cu
cărta ființa ei înfiptă în realitate, simplă, neînțelegătoare pentru tot
cui nu e omenesc și e pervers, dar totuși, cu presimțirile vagi ale instinc-
tului ei de soție în primejdie. Și așa e, mai ales, Nona, sálbatega și
măgmateca călugăriță, pe jumătate zină din povești și pe jumătate
oprită diavolească:

„În răcoarea zorilor plutește căldura ei,
o adulmecă prin păduri dobitoacele subțiri.
Căpriorii se opresc pe urma ei cu nările în vînt
și uită să meangă la izvor.“

Și totuși, această femeie, cu care dobitoacele codrului se simt în-
dite, e, în același timp, soră bună cu Hilda Wangel, din dramele lui
Bsen, fetița-destin care face pe constructorul Solness să urce schelele
codrului la înălțimi amețitoare și pe bătrînul poet norvegian să regrete,
cînd clipele cînd „morții vor învia“, viața de iubire pe care a sacrificat-o
unei poezii poetice.

Numai mama din *Cruciada copiilor* se ridică, prin intensitatea
ei, pe primul plan al acțiunii dramatice, în luptă cu fanatismul
minat al fiului ei, care se cere sacrificat și a cărui „inimă se scurge
sub ușă și prin zidurile“ care-l opresc să plece cu ceata nevinovaților
și în mormîntului. Patima dezlănțuită în acest conflict e de un dra-
matism extraordinar și de o nobleță etică ce contrastează nespus de
înfrîcător cu pasiunea erotică exploatată pînă la saturație de cei mai
buni autori de drame moderne.

Dacă, cu drept cuvînt, s-a relevat, ca o deosebită calitate a drama-
tilor Blaga, ingeniozitatea și originalitatea lui în închipuirea subiec-
tului, va trebui să acceptăm altă calitate, ce mi se pare tot atît de re-
cunoscută: măiestria cu care el știe să-și încadreze aceste subiecte în
trădătoarea românească.

În privința aceasta, Blaga e, alături de Caragiale, cel mai național
dramaturg al scriitorilor de drame românești.

Căci, precum în poezie și în năvelă sau roman, nici subiectul scos din istoria națională, nici versul declamator sau fraza prin care se exaltă sentimentul patriotic nu este încă un motiv să facă dintr-un scriitor un poet național, ci numai confundarea integrală cu specificul nostru etnic, tot astfel și în dramă, personajele îmbrăcate în haine de volevozi sau de boieri și tiradele lor din actul al treilea, nu creează încă drama națională. Poet național e Alecsandri, nu fiindcă a scris pe *Peneș Curcanul*, -- care, precum se știe, are un model străin --, ci fiindcă a simțit tot farmecul poeziei populare, căreia i-a dat locul ce i se cuvenea în literatura cultă; poet național e Eminescu, care s-a identificat cu românismul; Coșbuc și Goga, care au vrăjit sufletul ardelenesc în versurile lor senine sau clocotitoare de pasiune; Creangă cel rupt din solul Moldovei și Sadoveanu care a știut să-i cinte frumusețile...

Nu e, desigur, o întâmplare că Blaga, care în eseurile sale filozofice e atât de des preocupat de problema structurii noastre etnice, își începe și rul dramelor sale transpunându-ne în lumea strămoșilor noștri tracii. Stingele ce l-am moștenit de la ei curge încă viu în vinele noastre. Glasul acestui singe răsună adesea și în versurile sale. În solul pe care călcăm zilnic se ascund oase, al căror fosfor luminează încă în nopți acoperite de mister.

Găman, mătăhala fioroasă și totuși strâns legată sufletește pînă și de surizătoarea soție a Meșterului Manole, e însăși personificarea acestui pămînt românesc. El tresare în vis cînd malul Argeșului se cutremură, surpînd zidurile mănăstirii. Din cojocul lui sar pietricele și nisip pe pergamentele pe care meșterul arhitect a închipuit schițele clădirii. Scena cînd Mira sare pe corpul muncit de convulsii al acestui Găman și joacă ușoară, fără ca bolțile măiestre ale oaselor ei tinere să se frîgă, e de o frumusețe și adîncime simbolică fără pereche...

Cu intuiția care-l caracterizează, Blaga a desprins din lungul și de veacuri al trecutului nostru importanța covîrșitoare pe care a avut-o, în cultura noastră, ortodoxia. Această legătură intimă și milenară cu biserica creștinismului oriental, care a păstrat credința în puritatea ei mistică inițială, e apa mare ce ne-a purtat pe valurile ei.

De cîte ori această apă a fost turburată, de atîtea ori găsește el un conflict dramatic, care însemnează în același timp un moment de criză acută în istoria neamului.

Însă minunata legendă a Meșterului Manole, cu dramatismul luptei între sensurile ce leagă pe om de viața pămîntească și între avîntul artistic ce pretinde sacrificiul suprem, se încadrează pentru el în furtuna stîrnită odinioară de bogomilism.

„Locul acțiunii: pe Argeș în jos. Timp mitic românesc“, notează Blaga pe prima pagină. Timpul în care se petrece acțiunea va rămâne, precum legenda o cere, vag, pentru ca misterul să nu se turbure prin precizări istorice; dar acest mit e românesc. Între personajele piesei apare starețul Bogomil, care crede în dualismul trupului și sufletului și care devine agentul sfătuitor al lui Manole, ca să aducă jertfa corpului pentru izbînda sufletului și îndrumătorul Mirei să alerge la altarul sacrificiului suprem.

Cadrul religios îl dau și cei doisprezece meșteri zidari, dintre care unul poartă chiar numele și au avut și îndeletnicirea celor doisprezece apostoli ai lui Hristos și care se simt legați solidari, nu prin jurăminte, ci prin chemarea ce o simt în suflet să slujească aceluiși ideal.

Al doilea moment de criză apare la începutul secolului al treisprezecelea, cînd catolicismul trece pe la curțile noastre domnești și boierești, căutînd să abată spre Apus cursul marii ape a ortodoxiei orientale.

Printr-o cetate românească de pe malul Dunării trece vîntul, de nebunie fanatică, care a adus spre sacrificiu miile de copii nevinovați. Acestei *Cruciade a copiilor* se alătură și fiii de români, iar Radu, pe care grija de mamă a Doamnei îl oprește, trebuie să cadă jertfă, acasă la el, unui ideal colectiv nerealizat.

Dacă această piesă a lui Blaga e poate cea mai dramatică, cea mai caracteristică pentru poet, cea mai plină de dramatism interior și pictată cu mai saturată culoare locală, îmi pare cea care poartă titlul ce s-ar putea da seriei întregi a dramelor acestui ciclu, *Tulburarea apelor*. Scrisă în anul 1923, ea e străbătută de același ritm interior, care zvîcnește în volumele de versuri inaugurate prin *În marea trecere*.

În Ardealul, pîzit de înstrăinare prin legea strămoșească, începe să bată vîntul marelui reformator de la Wittenberg. În alambicurile alchimiştilor sași de la Sibiu se fierbe esența ce avea să otrăvească sufletul unui tînăr preot dintr-un sat românesc din apropiere, ispitit de făgăduiala unei cirji de episcop, amețit de glasurile ce voiau să-l smulgă din misticismul ortodox spre realismul protestant și mai ales mînat de un sălbatic dor de a „haiduci“, fie chiar în cele religioase. Și numai o „faptă“ de haiduc, incendierea bisericii, îl vindecă, prin dezlănțuire, de greul pornirii ancestrale zăvorîtă în subconștient.

Spre acest Ardeal, din care poetul însuși a răsărit atît de nou și atît de complex, ca o ofrandă pe care noua provincie o aduce țării întregite, și-a ales el și subiectul celei mai nouă drame, care, jucată pe scena Teatrului Național din Cluj la începutul acestui an, a avut un succes scenic ca puține drame românești.

Nimbul legendar, cu care moșii recunoscători au îmbrăcat figura lui Avram Iancu, a permis poetului să-și introducă drama printr-un „Prolog”, în care încearcă — cu succes ni se pare — să materializeze scenic credința populară că Iancu s-a intrupat dintr-o pasăre măiastră, ce veghea asupra sorții lor. Acest element mistic îi va da poetului posibilitatea să distrame în vagul poeziei sfârșitul lipsit de dramatism al eroului de la 1848.

În acest prolog cad grele cuvintele Iancului: „Eu sunt căpitanul vostru”.

Căpitan din creștet pină-n tâlpi, așa ni-l prezintă poetul.

Căpitan când trimite glonte la ucigător jandarmului semeț care spunea fetelor de român că contele Teleki vrea să le angajeze ca doici pentru porcii săi: căpitan, când răspunde unguroaicei Erji, vrăjită de bărbăția înfățișării lui, că „numele ce mi l-au dat părinții a fost ca un dinte de lapte. L-am pierdut încă de când eram copil. Eu sunt moțu, Erji, moțu' «fără nume»; căpitan, când scoate otava din pernele ademenitoare a aceleiași Erji, spre a o da calului ce-l va duce pe poteci umbrite; căpitan, când nu se lasă îndușat de conștiința că bătrînul său tată, gîndindu-se la el, „și-adună lacrimile în năframă, cum adună popa fărîmiturile de prescură”; căpitan, când, în sfatul comitetului național, cel preocupat să trimească o nouă jalbă la împăratul, tună: „sau punem pumnul în pieptul furtunii, sau pierim”; căpitan, când vrea să cucerească dreptatea „cu moșii și cu popii... cu numele și cu stîncile... cu cei douăzeci și patru de ani ai lui, la care nu ține să mai adauge nici unul”; căpitan, când ia asupra-și și primejdia de a fi tratat de rebel de împăratul, pentru care luptă.

Dar credința în acest împărat, pe care nu și-l poate închipui decît drept și recunoscător față de români, pentru care vinde și bruma de avere ce a mai rămas tatălui său bătrîn spre a-l aduce în Țara Moșilor, această credință neclintită în dreptatea oficială e vina lui tragică, pe care trebuie s-o ispășească cu marea decepție și grozava umilire care-i întunecă mințile...

Între „pietrele” pe care le aduna în tinerețe pentru clădirea „templului” său, citim următoarele cuvinte, pline de înțelepciune: „Fără de o adîncire strălucitoare în mișcările și frămîntările sociale ale timpului, fără de o pătrundere în tînuitele instincte ale neamului, fără de făurirea unor vederi largi despre viață și natură, fără de cunoașterea altor culturi din vremea noastră și vremuri trecute, față de care să ne afirmăm și să ne cristalizăm propriul spirit etnic-cultural, cum își închipuiesc artiștii noștri să dea lumii o operă de artă, în care să se concretizeze

toate pornirile conștiente și inconștiente ale unui om? Operele de artă pe care le așteptăm, vrem să fie expresia unor personalități, care își au conștiința cristalizată într-o hotărâtă concepție despre ființa și rostul existenței, personalități bogate în viața lăuntrică, în întrebări, în îndoieli, în așteptări și în gânduri. Suntem sătui de acele pseudocreațiuni, perfecte în partea lor tehnică, făcute de dragul unui succes momentan de artiști-meșteșugari!"

Consecvent cu aceste principii, exprimate când abia avea douăzeci de ani, Lucian Blaga și-a înmulțit cu o sete nepotolită cunoștințele, a pătruns din ce în ce mai adânc taina specificului nostru etnic, s-a așezat pe creștele înălțimilor, unde puterea furtunelor pustiitoare crește, ca să fie mai aproape de lumină. El a trecut cu o nepăsare aristocratică pe drumul ce-l depărta de succesul imediat, fără să facă concesii gustului mulțimii. Astfel a izbutit să dea, în cincisprezece ani, o operă poetică altă de încheagată, nouă, originală și adâncă, frământând din tezaurul tradițional al limbii românești posibilități noi și clasice și plastice de expresie pentru cele mai abstracte idei, fără să facă concesii neologismului ușor și ademenitor. (*Poezia și drama lui Lucian Blaga*, în „Revista Fundațiilor regale“, an. II, nr. 8, 1 august 1935.)

G. CĂLINESCU: *Zamolxe* e un „mister păgîn“ și înfățișează un prim pas de a încadra dionisiacul nietzschean în tradiția românească, pe calca mitului. Apare în poezie autohtonismul traco-getic, cu care mulți vor să înlocuiască acum convenția latinătății, ce-i dreptul mai potrivit sufletului nostru agrest. Zamolxe, cirac al lui Dionisos, simbolizează chiotul de vitalitate în fața lanurilor galbene și a strugurilor copti, îndreptățirea filosofică a țăranului de a umbla cu picioarele goale prin iarbă, strivind melci și șoprlle și călcînd cu degetele în țărina udă de lapte de capră. Misterul e compus dintr-o mică dramă de idei, aproape pirandelliană. Zamolxe nu mai crede în zei și s-a ascuns într-o peșteră, unde cultivă unica divinitate legitimă, pe Marele Orb, simbol al Cosmului divin, pretutindeni și neștiutor de sine:

„Arunci grăunțe între brazde și zici:
din ele crește Dumnezeu.

În dimineața ceea, ca să mă priceapă și copiii,
î-am schimbat în orb.

Le-am spus: noi suntem văzători,
iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.

Fiecare e copilul lui —
și fiecare îl purtăm de mână...
Căci nu ești tu Dumnezeu ne-nțeleșul orb,
Ce-și pipăie cărarea printre spini?"

Atunci, Magul pune simulacrul lui Zamolxe în templu, printre zei, și-l divinizează, ca oamenii să-i uite învățătura. Mitul e atât de tare, încât înlocuiește realitatea, și când Zamolxe se coboară la templu, el se află în fața unei puternice ficțiuni. El dărimă statuia și e omorât pentru acest lucru, și abia atunci mulțimea primește adevărul cecității lui Dumnezeu.

Valoarea poetică a misterului stă în aceeași ascuțime a contactului fizic cu lumea, în evocarea a tot ce e voluptuos la suprafața pământului:

„Duhul meu — al meu sau al Pământului e tot atât —
și-a așternut aici cojocul său de mușchi și-așteaptă;
Departate ești poporul meu dac, neam de urși.
Ei bine, mucenicii lui se tot sporesc de-atunci
pe sub pământ ca iepurii de casă.
Prin cîlți de codri altădată săgetam
bourii între coarne...”

*

„... și pescuiam din fluvii somni rotunzi
ca pulpele fecioarelor.”

*

„Mi-am sfîrșicit cinci oi și-am plîns în lîna lor.”

*

„O, nu. Aicea nu mă simt împrejmuț de oameni,
ci așa de mult în mijlocul naturii,
încît mă mir că ei nu au mănunchi de mușchi pe cap,
în loc de păr, ca stîncile...”

Încercarea de a construi un pantheon dac cu șase zei, dintre care unul cu cap de bour, amintește mitologiile dacice ale lui Bolintineanu și Eminescu.

Intrat în cîmpul noțiunii de tradiție, era firesc ca Lucian Blaga, în înțelegere sau nu cu alții, să se deplaseze pe un punct mai apropiat de existența noastră reală, românească. Tracismul e o abstracție, iar panteismul curat, o filosofie fără mitologie constituită. Poporul român este creștin ortodox, și Dumnezeu creștin este exterior lumii. Dar cum sufletul popular nu atinge niciodată absolutul, caracteristic spiritualismului, poetul se va opri la mijloc, între cer și pământ (altitudine eretică

dar singura cu putință în poezie și în orice legendă, dovadă franciscanismul) și va continua să pipăie concretul, lăsindu-se nostalgizat de Spirit. [...]

Deși *Tulburarea apelor* e, în fond, operă de poezie ca și *Zamolze*, o putem trece în rindul dramelor numai pentru mai ordonata desfășurare scenică. Structura e de poem faustian și de dramă ibseniană, interesul general fiind de natură speculativă. Un popă ardelean român din vremea Reformațiunii (veacul al XVI-lea) e îndrăgostit de Nona, tinărară sasă, care ademenește, de altfel, pe toți tinerii preoți, spre a-i capta la Reformă. (Motivul e, bineînțeles, imaginar.) Popa e tocmai pe cale de a clădi biserică, dar e turburat de ispitele Nonei. Trebuie să se înțeleagă că ortodoxismul, catolicismul susțin desăvârșita transcendență a spiritului, în vreme ce acești reformați pretind că „Dumnezeu e pre-tutindeni”. Iată că în casa preotului vine un moșneag care face, în felul lui Zamolxe, teoria unui Isus-Pământul:

„Azi Pământul întreg e trupul său...
Isus e piatra
Isus e muntele;
totdeauna lângă noi — izvor limpede și mut,
totdeauna lângă noi — nesfârșire de lut.
Fără cuvinte, cum a fost pe cruce,
Isus înfloarește-n cireși
și rod se face pentru copiii săraci.
Din flori îi adie vintul peste morminte;
el pătimizește în glie și pom —
o răstingire e în fiecare om —
și unde privești: Isus moare și-nvie

Patrasia:

Cu picioarele suntem pe trupul său?

Moșneagul:

Noapte și zi umblăm prin eucaristie.“

Tulburarea apelor este tocmai ispita acestui panteism. Moșneagul aprinde biserica popei, e omorât de norod, dar preotul s-a convertit la noua credință și se botează cu pământ:

„Pământ m-am văzut — vreau să-ngenunchez
lângă el.
Nu e nimeni aici — să cînte?
«Isus e Dumnezeu — mie!.
Isus e glie și om,
Isus e copac.»

Precum se vede, intriga dramei e mitologică și are ca scop încadrarea presupusului pantelism tragic în formele creștinismului. Și aici întâlnim admirabile dovezi de palpare a lumii:

„S-a cam uscat cerneala, Patrasio. Când fierbi alta din scoarță de arin? Uite e ca rășina...”

*

„De-ai fi biblie prăfuită,
mi-aș lăsa urma tălpilor pe tine.”

*

„Ghimpe în călciele arhanghelilor, ce?”

*

„Ce ploscă frumoasă ai.
Ca șoldul unei băcițe,
care s-apleacă să mulgă oile,
să ducă pe urmă lapte în rai.”

*

„...și totuși, dac-ar fi iarbă verde aici în jur,
aș putea să joc desculț și nebun în fața ta.”

Cartea e, în total, de o rară poezie, dar, ca în genere în poezia lui Blaga, nu se pot izola fragmente de sine stătătoare, opera întreagă fiind un măr cu carnea egală și suavă peste tot. Prea multa poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă, constând în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit deloc de pathos și de repezițiune scenică. El are nevoie de un public rafinat, care să surprindă poezia, să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total.

În *Daria* se pune la suprafață o problemă de patologie psihică. Daria, femeie încă foarte tânără, căsătorită cu un pedagog bătrîn, are idei fixe, care (idee freudistă) nu sunt decît inhibiția impulsivității erotice. Vindecarea Dariei nu poate veni din partea soțului pedagog, care caută să reprime fixitățile, ci prin dezlănțuirea patimilor refulate. Daria descoperă un tînăr poet, de care se îndrăgostește imediat, se simte vindecată, dar soțul (în felul lui bine intenționat) o închide în casă. Bolnava de lipsa dragostei merge pînă acolo încît roagă pe fiul ei Puiu să ducă o misivă scriitorului. Însă, fiindcă scriitorul refuză scrisoarea cu o morală strașnică, Puiu se sinucide de rușine. Apoi, aflînd că scriitorul pleacă (de fapt, e mințită), Daria se spînzură. Conflictul real este însă

tre natură, care nu suferă constrângere, și convenția socială, simbolizată prin pedagogul Filip, care pregătește educația copilului încă dinainte de naștere, prin „muzica sferică”. Daria e o nimfă chiuitoare încrețită. Farnecul piesei stă în dezlănțuirea pasiunii sălbătice:

„Te iubesc, tinere, te iubesc! Întia oară spun aceste cuvinte. Te iubesc, tinere, te iubesc! Ce bine că ești aici. De când ne cunoaștem? Șapte zile! Și șapte zile pot să fie mai mult decât șapte ani. Cum să-ți zic? Ce nume să-ți dau? Sînt nevoia să-ți dau alt nume. Îmi vine să te chem: mintuitorule. Îmi vine să te chem, cerule, adincule! Îmi vine să te chem: tilharule, visule! Ce bine că ești aici! De șapte zile ne cunoaștem”

sau în cunoscuta capacitate de a palpa Universul. Despre Puiu, Daria spune că crește „ca un dulău de oi”, urechile lui îi plac, fiindcă sunt „bune”, „reci”, ea, în clipe de criză, „și-a ridicat rochia și s-a așezat goală în zăpadă”.

Freudismul este pe față punctul de plecare în jocul dramatic *Fapta*. Pictorul Luca e obsedat de ideea că ar putea face o crimă, și doctorul îi vindecă, provocîndu-l la „faptă”, din fericire fără nici o urmare supărătoare, fiindcă glonțul tras nu lovește decât orologiul. *Înviere* e o pantomimă cu acțiunea „în afară de loc și timp”, amestec de fabulos și lărarie, totul stilizat în modul Demian. Voinicii par „niște arhangheli fără de aripi, îmbrăcați în cojoace de ciobani”. *Meșterul Manole* e o dramă de idei în atmosferă mitică („timp mitic românesc”). Meșterul Manole zidește mereu de șapte ani, și tot ce face se dărîmă. Introducerea unui stareț Bogumil îndreaptă gîndul spre bogomilism, spre concepția adică a colaborării între duhul infernal și cel divin. Ceea ce construiește Manole e opera lui Satanașil, lucrare materială, informă cîtă vreme nu coboară Spiritul. Iar divinul se relevă prin miracol (ideea ce urmărește pe toți gîndiriștii). Minunea cere însă din partea omului o jertfă, și Manole o va face sacrificînd pe Mira. Din alt punct de vedere, *Meșterul Manole* e un răspuns la problema estetică. Creația are ca punct de plecare tehnica, dar nu devine operă vie fără factorul irațional, fără har. Acest har pretinde însă artistului suferința. După ce a sfîrșit biserica, Manole, turburat în ființa lui de om, vrea să-și dărîme opera, să scoată pe Mira. Însă, biserica e indestructibilă, și, de altfel, mulțimea îl împiedică de la acțiunea de năruire. Mod de a spune că opera artistică, ieșită din jertfa omului, are o existență independentă. Manole se ridică din turlă și se aruncă de acolo jos. Mulțimea contemplă opera, devenită anonimă, și nu are nevoie de autor. Se repetă dar pirandellismul din *Zamolxe*, conflictul între adevăr și ficțiune. Desigur că publicul nu poate

urmări în spectacol intriga ideologică, și, ca atare, drama rămâne o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism. (*Lucian Blaga, în Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 793, 796—797.)

OCTAV ȘULUȚIU: Legendarul și miticul dau teatrului lui Blaga un caracter de basm, o atmosferă feerică de alt țărm, de supranatural, trăsătură specifică pe care Vladimir Streinu o atribuia și poeziei sale (vezi *Pagini de critică literară*), dar care este mai puternică în drame. Amestecul de elemente păgine, de cresuri și superstiții, de imixtiunea supranaturalului, de legendă, fenomene care înfrâng legile firii, toate acestea, și în mare măsură și limbajul liric, țin un cadru de mitologie românească, de basm popular. Și nu m-aș mira dacă, într-o bună zi, Lucian Blaga ar crea o dramă de pură imaginație, cu personaje ale mitologiei românești.

Spuneam la început că teatrul lui Blaga e un teatru de idei. Până acum n-am înfățișat decât cadrul și elementele caracteristice ale acestui teatru. Să încerc acum a desprinde și spiritualitatea și semnificațiile lui. De la început trebuie să constat că teatrul lui Blaga e un teatru profund creștin. Excepție de la această formulă o fac *Daria* și *Ivanca*, două drame care ocupă un loc cu totul aparte în creația dramaturgului, și *Înviere*, pantomimă a cărei semnificație absconsă mărturisesc a nu o putea descifra. [...]

Jertfa și moartea sunt cele două teme fundamentale pe care se orhestrează tot teatrul lui Blaga, după cum pe tema misterului se concentrează întreagă poezia și filosofia lui.

Ideea de jertfă apare din *Zamolxe*, care este intitulat „mister păgîn”, doar pentru că se petrece în timpuri precreștine. Zamolxe însuși nu e un păgîn. Ideea lui despre Dumnezeu e o idee creștină. El luptă contra idolatriei, adică împotriva adorării unui Dumnezeu exterior și vrea să impună ideea unui Dumnezeu interior. Pentru aceasta inventează fabula Orbului. Dumnezeu ar fi un orb, pe care noi trebuie să-l ducem de mână. Dar acest Orb e înăuntrul fiecărui om, și înțelesul e ca fiecare să-l cultive pe Dumnezeu în inima sa. Dar adoratorii zeilor îi fac o farsă și-l proclamă pe Zamolxe însuși zeu, așezându-i statuia în templu, printre ale celorlalți. E o încercare de a-l paraliza, de a-i desființa mitul prin falsificare. Și atunci, Zamolxe are clarviziunea de care am pomenit mai sus: îi apar rînd pe rînd cei trei mari martiri, care au murit pentru a face să triumfe ideea lor: Socrate, blind cucută, Iisus, purtin-

du-și crucea și Giordano Bruno, cuprins de flacărele rugului. Zamolxe înțelege că trebuie să se jertfească pentru Orbul său. Vine în Cetate și insistă tocmai la așezarea în templu a propriei sale statui. Înfuriat, se năpustește asupra ei, o dărmă și o sparge, iar mulțimea, care nu-l mai cunoaște, îl ucide. Și după ce l-a ucis abia își dă seama ce a făcut, fiindcă unul le spune pe cine au ucis. Și drama se sfârșește astfel:

„Unul:

Zamolxe e mort.

Al doilea:

Dar ne-a adus pe Dumnezeu.

Întîiul:

Orbul e iarăși printre noi.

Al doilea:

Și-n noi.“

Zamolxe a trebuit să se jertfească pe sine pentru a-și impune Ideea și religia. Spiritualitatea creștină a ideii de jertfă astfel înțelese nu mai are nevoie a fi demonstrată.

În *Tulburarea apelor*, aceeași jertfă: Moșneagul ia asupra-și incendierea bisericii și e ucis de țărani îndrăgiți. Dar el s-a sacrificat pentru a mîntui sufletul Popii, pentru a-l readuce pe acesta la dreapta credință. Și, într-adevăr, iluminarea se produce, și Popa se simte pătruns de credința Moșneagului care devine, dincolo de moarte, umbra lui.

În *Mășterul Manole*, eroul trebuie să jertfească ce are el mai drag pentru ca să poată ridica biserica. La o privire superficială s-ar putea spune: creștinismul nu cere sacrificii de sînge, e chiar împotriva lor. Creștinismul spune să nu ucizi. Da. Totul e adevărat. Și totuși, jertfa lui Manole e perfect creștină. În primul rînd nu trebuie să uităm că *Mășterul Manole* este o legendă și, ca atare, că faptele nu se petrec aiodoma ca în realitate. Fapta din *Mășterul Manole* e doar „simbolică“. Jertfa cere o ființă iubită, cea mai dragă, și aceasta nu poate fi decît o ființă omenească. Dar tocmai faptul că se cere jertfirea unei ființe iubite arată înțelesul creștin al jertfei. Jertfe de oameni au făcut și păgînii, dar ei jertfeau oameni ai altora, nu pe cei iubiți lor. Preoții lui Moloch nu-și aruncau în foc nevestele, ci copiii naivilor credincioși, de la care-i smulgeau cu sîla. Repet însă: jertfa și fapta din *Mășterul Manole* e o alegorie și un simbol. Zidarii nu ucid. Ei zidesc. Și zidesc o ființă, într-o biserică. Această ființă nu a murit, ci sufletul ei a trecut în biserică, s-a intrupat în zidurile și în ființa bisericii. Pentru ceea ce interpretează oamenii drept crimă, Manole își face singur judecata și

se sinucide. Dar zidirea Mirei nu e crimă, ci o minune pe care, după spusa lui Manole, numai Dumnezeu o poate înțelege.

În sfârșit, ideea de jertfă are aici înțelesul că nici o creație desăvârșită un e cu puțință fără ca să dai din tine și să pui la temelie și tot ce ai mai drag, suflet din sufletul tău. Acesta e destinul oricărui creator de frumos, aceasta e legea oricărei creații. Prin aceasta numai, opera de artă capătă adevărul ei înțeles, de expresie lumească și concretă a Divinului.

Ultima jertfă, și nu dintre cele din urmă, e jertfa propriei persoane pentru destinul neamului. E jertfa lui Avram Iancu, care a dat pentru poporul românesc tot și s-a dat pe sine însuși pentru ca, mai târziu, din această sacrificare, aparent și momentan zadarnică, să iasă biruința de mai târziu. Fapta și viața lui Avram Iancu nu sunt altceva, în concepția lui Blaga, decât o altă zidire de ființă omenească la temelia unui neam, a cărui clădire se desăvârșește ceva mai târziu.

Strîns legată de ideea de jertfă apare ideea de moarte, fiindcă jertfa se face prin moarte. Și moartea trupului înseamnă victoria vieții spiritului eliberat. Moartea aduce viața unei religii (*Zamolxe*), moartea aduce iluminarea și mîntuirea Popii (*Tulburarea apelor*), moartea aduce trînicia creației mai înții și mai apoi izbăvirea de suferința omenească (*Meșterul Manole*), moartea este eliberarea din suferință (*Înviere*), moartea e eliberatoare de obsesie (*Daria*), moartea este intrarea în „veșnicul Ierusalim“, în împărăția fără sfârșit, în viața veșnică (*Cruciada copiilor*).

E adevărat că sinuciderea Dariei nu este creștinească. Am spus însă că *Daria* se exceptează din opera dramatică a autorului. Și totuși, și acolo moartea are înțeles de eliberare, de soluție unică a nebulinei eroinei. Iar sinuciderea lui Manole subliniază zădărnicia existenței trupului, atunci cînd spiritul e mort. Ca om, Manole nu putea suporta măreția jertfei. Ea l-a copleșit. Dar mai mult: prin jertfă însuși, sufletul lui a trecut în creație. Cînd se aruncă de pe acoperișul bisericii, Manole nu mai e ființă viețuitoare, ci doar un trup golit de conținut spiritual.

Acestea toate fiind spuse, cunoscînd caracterul mistic al operei dramatice a lui Lucian Blaga, precum și semnificațiile ei spirituale, ne încumbă totuși a sublinia și chenarul realist pe care-l dă poetul dramelor sale. E un snur realist, așa aș numi ceea ce în toate aceste drame susține și motivează ancorarea în realitate a dramelor.

Că Lucian Blaga poate lucra și în material realist, a dovedit-o în *Daria*, adevărată dramă burgheză, ibseniană și ca structură, și ca idee:

ilustrarea obsesiilor subconștientului, motivabilă doar prin „strigoli” singelui moștenit. *Daria* prefigurează și anunță realismul istoric din *Avram Iancu*. Și *Ivanca* e tratată, într-o măsură, realist, dar ea e ilustrarea teoriilor refulării freudiste și a eliberării de obsesie prin faptă, și atmosfera ei are ceva de fantastic și în orice caz de morbiditate, care anulează realismul tratării. Luca e un fel de lunatic, și aura lui de somnambulism o împrăștie asupra tuturor din jur. Ceva mai mult, fantasticul e mai adâncit în visul reprezentat pe scenă, în care fi apar lui Luca cei zece strămoși, care vor să „făptuiască” prin el.

Dar realismul apare în toate celelalte drame prin cîte un personaj ca Patrasia din *Tulburarea apelor*, care nu înțelege nimic din abuzul mistic al celor din jurul ei și care se întreabă dacă Popa nu e bolnav. În acest sens, cu o nuanță de ironie, autorul a introdus și în *Tulburarea apelor*, și în *Meșterul Manole* pe raționalist, adică pe omul care este lipsit de intuiția mistică și deci incapabil de a trăi direct revelațiile lumii de dincolo. Astfel, în *Tulburarea apelor*, cînd vine omul cu moaștele și după ce povestește cum le-a luat de la Muntele Athos, un băran spune: „Eu le-am văzut luminînd prin traistă”, altul: „Atinge-le, poate te vindecî”, pentru ca, în sfîrșit, raționalistul — sau poate mai bine empiristul — să aducă nota lui plat-realistă, declarînd: „Drept să vă spun, eu; nu le văd”. Iar în *Meșterul Manole*, în momentul cînd zidarii împlinesc jurămîntul pentru jertfă, umbra turlei bisericei, neclădite, cade asupra lor, semn supranatural al acceptării jertfei. Toți „disting, numai realistul declară: „E umbră de nor”, iar altul, tot realist, precizează: „N-ar sta locului, precum stă. Umbra e de copac sau de munte”, pentru ca abia la urmă să recunoască toți și să exclame: „Biserical”

Asemenea sublinieri realiste sunt multe în dramele lui Lucian Blaga. Una e însă mai cu deosebire interesantă, și anume umorul. Oricît de grav și de sever ar fi acest teatru de idei, în el este o doză de umor, foarte puternică și de bună calitate. Excepție fac iarăși *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor* (și totuși, în jocul de șah al lui Radu și Ileana, în glumele lor apare și aici o umbră de umor). În celelalte piese însă, replicile comice abundă. Așa sunt glumele ostășilor care păzesc templul în *Zamolze*; așa e întreagă scena grotescă din *Tulburarea apelor*, în odaia alchimistului, unde reprezentanții Reformațiunii apar într-o lumină ridicolă; așa, în aceeași dramă, replicile Nonei; așa sunt, în *Daria*, unele replici, mai ales glumele lui Puiu, băiatul Dăriei; așa sunt în *Ivanca* vreo cîteva replici ale eroinei, ale tatălui sau ale celor zece cameni din vis; așa sunt, în *Înviere*, pantomima porcarului și a

lui Păcală; așa, în sfârșit, sunt unele replici ale ungarilor sau ale lui Avram Iancu, și chiar situația comică din scena dintre Erji și jandarmi, în *Avram Iancu*. Și parcă, pentru a-și dovedi aptitudinea pentru umor, latură puțin bănuită și puțin cercetată la el, mai ales că spiritul transilvănean e refractar umorului, Lucian Blaga a creat chiar două personaje comice, pe profesorul de limbi clasice, Vlaicu, puțin într-o dungă, cum i s-ar spune în Transilvania, dar suflet generos și onest, și pe șugubățul Popa Păcală din *Avram Iancu*, un fel de Popa Duhu transilvănean.

Cu aceste două ajungem să punem problema însă și a personajelor lui Blaga și a psihologiei lor. Trăiesc sau nu eroii acestui teatru care nu e un teatru psihologic, ci unul spiritual? Au viață aceste personaje, care nu fac decît să ne contureze un înțeles metafizic? Hotărît au. Au un minimum de psihologie, adică au atât cît le este necesar să vieze. N-au însă complexitate psihologică, n-au nuanțe, n-au tot ce formează mecanismul complicat al individualității, și asta pentru că, în acest teatru, orice complicație psihologică e inutilă, nu interesează.

E suficient dacă eroii au o schemă sufletească, dacă ei reprezintă o facultate ideală, pentru că ceea ce sunt ei se poate numi *idei individualizate*. Zamolxe e profetul. El este un visător în acțiune și atît. Nona e luciferismul carnal al femeii și realismul nimicitor al misterului. Popa e slăbiciunea în fața ispitei demonice. Daria e femeia macerată de obsesii, Luca de asemeni. Manole este eroul creator de artă. El e de ajuns că în el e un clocot de pasiune și o voință de faptă. Radu e copilul pur, naiv și nezdruincinat în credința sa. Doamna e mama, ideea tuturor mamelor. Ghenadie e ... preot ortodox, iar Teodul e ... preot catolic. Avram Iancu e eroul național, și așa mai departe. Eroii aceștia, toți, au mai curînd ceva tipic în ei, decît individualizant, și prin aceasta chiar sunt încă o trăsătură clasică în teatrul lui Blaga. Sunt totuși unele evoluții de stări sufletești și în acest teatru. Așa e trecerea lui Manole de la hotărîrea jertfei la șovăiala în împlinirea ei, la faptă și după aceea la desperare și sinucidere. Tot așa, tot graficul cutremurător din sufletul lui Avram Iancu, de la splendidul optimism și de la hotărîrea dirză de luptă, pînă la deznădejdea și risîr'rea finală a minții lui. Fiețu psihologică e destulă și în teatrul lui Blaga. Dar nu pe ea cade accentul.

Ceea ce e autentic și esențial în toți eroii săi este zbuciumul lăuntric, conflictul lor cu demonul propriu. Este în toți o neliniște metafizică, o sete de absolut, o goană după certitudini. Toți ard cu tălpile pe jarul întrebărilor ce sondează absolutul. Adîncimea lor stă în căutarea permanentă a realității de dincolo, în răfuiela lor cu Dumnezeu, cu cauza primă și ultimă, cu rostul existenței, cu jertfa și cu moartea.

Tragiciilor vine din această frământare, mai presus de puterile omenești, și sfârșirea lor vine ca o soluție izbăvitoare pentru zbaterea lor într-o ruscă fără ieșire. Eroii lui Lucian Blaga sunt purtători ai stigmatului misterelor imposibil de relevat, sunt antene vibrând de fiorii metafizicii ai infinitului și ai nepătrunsului.

Ce preț mai pot avea nimicirile sentimentale și rafinatele nuanțe psihologice în acești eroi care respiră numai în ozonul tare al spiritului? Ce valoare ar mai avea în acest teatru spiritual psihologia, prețioasă doar în teatrul de tragic pur omenesc? Fiindcă personajele lui Blaga, aceste idei incarnate, sunt cu adevărat „eroi“, nu în înțeles literar de tipuri, ci eroi în înțelesul de supraomani. Ei intruzează forma arzătoare a suferinței provocată de pasiunea pentru o idee, atunci când ea se lovește de obstacolele pămîntești. Fiindcă ce altă clocotește în Zamolxe dacă nu pasiunea pentru Dumnezeuul său, Orbul, în Manole pasiunea pentru biserica lui, în Moșneag pasiunea pentru Iisus-Pămîntul, în Radu pasiunea pentru Ierusalimul ceresc, în Avram Iancu pasiunea pentru dreptatea neamului său. Iată dar că totuși, eroii lui Lucian Blaga au o psihologie, dar una concentrată la esențial, aceea însă fierbinte și cotropitoare.

Pasiunea, în ciocnirea ei de obstacole, este și originea conflictului dramatic în teatrul lui Blaga. Și trebuie să constat că pasiunea și voința fac la el un tot sau că voința este un produs imediat al pasiunii. Opieția că dramele lui Blaga nu sunt scenice ar fi valabilă dacă ele n-ar avea conflict dramatic. Dar acesta e scheletul formal cel mai riguros respectat de arta autorului.

În *Zamolxe*, conflictul este între două religii, idolatria reprezentată de Mag și Divinul reprezentat de Zamolxe. Conflictul e prezent de la început pînă la sfîrșit, întâi în zbuciumul exterior al Magului de a birui pe Zamolxe prin violențe, apoi în zbuciumul interior al lui Zamolxe, pînă la ciocnirea finală și explicația din templu, când Zamolxe sparge statuia și e învins pămîntește, pentru a birui în spirit.

În *Tulburarea apelor* conflictul e în lupta dintre Moșneag și Nona luptă care trece prin sufletul Popii. Aparent Moșneagul și Nona nu luptă, fiindcă ei nici nu se întîlnesc! Dar acest conflict e în zbuciumul Popii, hărțuit între ispita diavolească a cărnii și între revelația adevărului spiritual. Conflictul în această dramă e mai mult interior, deși aparent vedem lupta dintre Nona și Popă. Conflictul își are culminația în scena jertfei Moșneagului, care biruie uelțirile Nonei.

În *Daria*, conflictul exterior e între voința lui Filip și aceea a soției sale, dar adevăratul conflict e în sufletul Dariai, care se luptă

cu propriile ei fantasme, cu obsesiile ei, și este înfrântă de ele. Dimpotrivă, în lupta cu obsesiile lui, Luca, din *Ivanca*, iese învingător, reușind să se scape din ele prin faptă. Din păcate, și Daria, și Luca sunt mai mult cazuri clinice decât de interes pur uman, rătăciți cu mintea, și deci nu pot fi eroi, întrucât nu sunt responsabili de faptele lor. Ei sunt exemple pentru teoriile medicale, nu însă figuri literare viabile.

În *Meșterul Manole*, conflictul e lupta dintre jertfa ce i se cere lui Manole și iubirea pentru soția sa, e sfârșierea provocată de cele două pasiuni, una pentru biserică, cealaltă pentru soție. Pasiunea pentru biserică e însă tot una cu voința de a o realiza, și de aceea ea triumfă până în momentul creației. Când însă opera e gata, artistul care și-a zidit sufletul în ea, golit de orice înțeles, nu mai poate trăi, nu mai poate îndura existența. Omenescul poate împlini jertfa, dar nu poate suporta urmările ei, odată terminată.

În *Cruciada copiilor*, conflictul e dublu. Primul, ca un cadru amplu pentru al doilea, este ciocnirea între cele două concepții ortodoxe — catolicism, despre care am vorbit mai sus. Al doilea conflict e acela dintre pasiunea și voința lui Radu de a merge la Ierusalim să cucerească Sf. Mormânt și iubirea de mamă a Doannei și voința de a-i reține, voința care, la sfârșit, e înfrântă.

În sfârșit, în *Avram Iancu*, conflictul e în lupta eroului împotriva tuturor adversităților și obstacolelor umane, puse în calea neamului său. Conflictul e parcă între el și un destin implacabil, care nu poate fi încă tulăturat și care se concretizează, pe rând, în unguri, în naivitatea domnilor din adunarea de la Sibiu, în prostia ofițerilor imperiali, în trădarea lui Dragoș, în nerecunoștința împăratului și, în sfârșit, în ticăloșia funcționarilor imperiali. E ca o luptă cu stihiele, în care eroul este zdrobit, dar se înalță măreț, prin semnificație, pe deasupra bălăneli pur terestre pierdute. În puține opere de mare creație românești se simte că, în aceasta suflul de tragică măreție al luptei eroului român, care, zadarnică pentru vremea ei, a însufleșit neamul și l-a favigorât până la izbînda finală, de peste decenii. În puține opere, destinul românesc și energia românească sunt atât de viguroși și îndrăzneți conturate și concretizate ca în figura de vultur moșesc, așa cum a sculptat-o Lucian Blaga.

De altfel, întreaga creație dramatică este net autohtonă, excepție făcînd iarăși cu *Daria* și *Ivanca*, inspirate din teoriile la modă ale freudismului, de acum 17 ani. Aureola specific românească a acestei creații, adăogată la valoarea ei estetică și la semnificația ei metafizică, îi dă valoarea de sinteză, de artă superioară. Fiindcă nu e posibilă creație

de artă desăvîrșită care să nu vehiculeze, sub haina estetică perfectă, un suflet etnic specific și un înțeles metafizic sublim. Valoarea operei de artă nu vine deci din desăvîrșirea sintezei: etnic-estetic-metafizic. În opera dramatică a lui Lucian Blaga suntem în mod egal fermecați de forma estetică în care se îmbracă expresia, suntem înălțați de caracterul ei românesc și înfiorați de ecoul lumilor de dincolo, multiplicat și amplificat ca largile cercuri de apă iscate de întrebările aruncate de poet în adîncul lac al misterului. Specific românescă prin subiect, prin folosirea istoriei naționale, și a celei mai vechi, și a celei mai noi, prin folosirea legendelor românești, opera e specific românescă și prin timbru, ca și prin constantele ei sufletești românești, ca și prin pecetea stilistică pe care o poartă. Nu e momentul de a analiza tot ce este etnic în opera lui Blaga. Aceasta este sarcina viitorului, al unui îndepărtat viitor, cînd specificul românesc se va fi limpezit și definit prin tot mai multe și majore creații. Ceea ce însă nu se poate închide în formule, cîntecul sau spectrul *de bună credință* o va simți singur în vibrația românească a acestei opere. Și critica, mai adîncită aici, va putea releva prezența, acolo, a tuturor acelor constante stilistice românești, pe care, mai tîrziu, filosoful Lucian Blaga le-a definit în *Orizont și stil* și în *Spațiul mioritic*, și un studiu complet le va compara și verifica unele cu altele.

O ultimă constatare estetică. N-am analizat într-adevăr structura formală, compoziția, mersul acțiunii, gradarea conflictului, nimic din ceea ce constituie tehnica operei dramatice a lui Lucian Blaga. E o lucrare specială, care rămîne de făcut, dar care nu vîd ce lumini noi ar putea arunca asupra valorii de substanță și de semnificație spirituală a operei. Ea va fi totuși făcută odată, și se va dovedi atunci cîtă artă dramatică și totuși cîtă cumpătare de mijloace contribuie la susținerea valorii expresive a creației lui Blaga. Totuși, o constatare voi face, și aceasta privitor la efectul dramelor lui Blaga. Fiindcă valoarea operei de artă se judecă și după efectul ei. Desigur că *Zamolxe* este cea mai glacială, fiind cea mai cerebrală dintre dramele lui Blaga. Celelalte însă au căldură și stîrnesc în spectator — sau în cititor — sentimente estetice diferite. Desigur că sentimentul cel mai frecvent este compătimirea, natural, nu mila noastră cea de toate zilele, ci acel sentiment pur estetic de simpatie cu suferințele eroilor. Compătimirea însă este efectul oricărei tragedii și drame realizate estetic. Superioritatea marilor tragici constă în provocarea unui alt efect, mai puternic și mai înălțător: sublimul. Ei bine, Lucian Blaga este primul autor dramatic român care izbutește să ne zguduie cu acest sentiment al

sublimului, ceea ce n-a reușit nici un scriitor, dramaturg sau poet român, afară de Eminescu în câteva din poeziile sale sau în *Sărmanul Dionis*. Lucian Blaga, singurul dintre autorii dramatici români, ne ridică pe culmile sublimului, și aceasta în cele două tragedii ale sale — care mai ales prin aceasta sunt tragedii și nicidecum drame, cum le întitulează prea modest creatorul lor — în *Meșterul Manole* și în *Cruciada copiilor*. Sublimul străbate prin multe scene din *Meșterul Manole*, dar e prezent întreg în scena jurământului. Iar în *Cruciada copiilor*, sublimul încununează ca un nimb finalul tragediei, cu scena morții lui Radu.

Dacă aș încerca o ierarhizare a pieselor de teatru ale lui Lucian Blaga, aș face-o punând în primul rând, cu egale îndreptățiri, cele două tragedii, din toate punctele de vedere superioare celorlalte creații dramatice, *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor*. Pe cea de a doua treaptă, imediat dedesubt, dar cu aceleași perspective de durată, aș pune pe *Avram Iancu*. În al treilea loc ar veni, ca valori egale, *Zamolxe* și *Tulburarea apelor*. După ele imediat, *Înviere*, care, după cum spunem mai sus, pentru a fi pusă în valoare și înțeleasă, își așteaptă traducerea ei muzicală și o înscenare fastuoasă, cu un balet original. În sfârșit, la urmă de tot și cu mult departe de celelalte ar sta *Daria* și *Ivanca*, două încercări care rămân doar interesante pentru preocupările de un moment ale creatorului. Așa mi se pare mie că s-ar putea clasifica opera dramatică a lui Lucian Blaga, și rămîne de văzut întru cît viitorul va confirma sau nu o judecată de valoare, pe care numai timpul o poate verifica.

Înceind, nu pot să mă opresc de a reveni la inaderența publicului actual pentru teatrul lui Lucian Blaga. Există o elită care totuși îi înțelege și-l gustă. Ea este încă foarte redusă, dar, cu cît vom înainta în timp, ea va crește. Publicul lui Blaga se va mări paralel cu ridicarea nivelului spiritual. Și progresul spiritual însemnează pentru om necesitatea de a evada din lumea firescului și a necesității strict materiale într-o lume ideală, de esențe supreme. Astăzi, publicul nostru nu înțelege ceea ce trece peste nevoile lui imediate, peste realismul banal și plat al cotidianului, peste drama sentimentală ieftină sau peste comediogra stupidă bulevardieră. El nu simte nevoia de altceva, de o strămutare în vecinătatea stihțiilor și a eternului. Teatrul lui Lucian Blaga răspunde tocmai nevoii de absolut și de o lume ideală a sufletului omenesc. El izbutește a plămui o altă lume, ireala, o lume de basm și de legendă, un alt tărîm, către care aspiră spiritul omului superior. În lumea transfigurată și vrăjitoarească a teatrului său, în magia

ei splendidă care ne înalță și ne purifică, simțim că rostul omului nu este în ruminare și excreție, nici în producție și consumație economică, ci în transcendere și iluminare. De aceea, opera dramatică a lui Lucian Blaga e o valoare majoră a culturii noastre, valoare perfectă ce mai poate aștepta încă liniștită încadrarea ei în totalitatea unei culturi care, peste puțin abia, o va ajunge din urmă. Ca toate marile creații, și aceea a lui Lucian Blaga își depășește epoca. (*Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, în „Revista Fundațiilor regale“, an. IX, nr. 11, 1 noiembrie 1942.)

EDGAR PAPU: Una din primele noastre integrări perfect sincronice în universalitate — fără un minim decalaj de timp — a fost născutarea lui Lucian Blaga la expresionism în perioada 1920—1924. Intervalul se desfășoară, deci, înainte de 1925, anul convențional care marchează sfârșitul mișcării expresioniste. În acest interval, Blaga își dezvoltă și prima sa activitate de dramaturg, începând cu *Zamolxe* (1921). Poetul nostru se abate însă, cu o evidentă originalitate, de la accentul dominant al expresionismului. Păstrând aceeași nemulțumire și același dezgust față de momentul respectiv, Blaga rămâne totuși exponentul unei culturi tinere, care se deschide la viață. De aceea, mai puternică decât frământarea, decât neliniștea, decât spaima, rămâne încrederea într-un nespus încă mesaj românesc. Faptul se mai asociază, de altfel, și cu indiciile unei permanente structuri clasice ale spiritului nostru. Am putea spune că expresionismul se înblânzește la el în același sens în care elementele gotice, venite din afară, își capătă o îndulcită simplitate și seninătate în vechea arhitectură moldavă. Ar fi interesant — aceasta o semnalăm numai în treacăt, deoarece constituie o altă problemă — să se urmărească, în diferite arte, procesul similar de transformare al tuturor marilor stiluri, trecute prin viziunea și prin creația românească. (*Expresionismul în dramă*, în „Secolul 20“, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1969.)

ALEXANDRU PALEOLOGU: „Demonicul“ e cheia întregii viziuni și creații a lui Blaga și joacă în teatrul lui un rol covârșitor. Cu excepția, inexplicabilă, a nereușitei *Daria* (1925) și a savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944), inspirată de o legendă populară din culegerile lui Tudor Pamfile¹ și în care diavolul, în cele din urmă păcălit,

¹ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Buc., 1946, p. 269—270.

apare sub numele cu substrat bogomilic de „Nefirtate”, toate piesele lui Blaga au o încălăștură „demonică”, purtată de personaje ca Zamolxe, Domnișoara Nona, din *Tulburarea apelor*, tatăl, din *Ioanca*, Meșterul Manole, călugărul Teodul, din *Cruciada copiilor*, Avram Iancu și, într-o mai slabă măsură, Anton Pann¹. Orice regizor sau actor, care intenționează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi și medita placheta *Daimonion*², în care, dincolo de interpretarea și comentarea concepției goetheene asupra „demoni-cului”, se încheagă o viziune personală a lui Blaga.

În genere, se poate afirma că tragicul are totdeauna ceva „demonic”.

Zamolxe, despre care se crede indeobște că e un simplu poem liric dialogat, ce și-ar fi avut mai curînd locul în volumul de poeme *Pașii profetului*, apărut în același an (e solidar, într-adevăr, cu acel ciclu inspirat de un patos naturalist și de un „panism” nu lipsit uneori de retorică) — e în realitate de o valoare *teatrală* deosebită, ce se va revela cu evidență cînd niște oameni de teatru fără prejudecăți se vor încumeta să-l joace. De cînd e lirismul un balast în teatru? Iată încă o prejudecată rutinieră. În afară de comedie (și încă!), *nu există* mare text dramatic care să nu fie saturat de lirism. Ne gîndim, bineînțeles, la un lirism de anvergură și forță, nu la lirismul superficial, uneori așa-zis „discret”, altelei de o jenantă indiscreție, pe care îl întîlnim prea des în piesele autorilor abili. *Zamolxe*, intitulat „mister păgîn”, e o perfectă tragedie, în care se confruntă libertatea elementară a unei umanități iconoclaste și de o înșetare cosmică, reprezentată de Zamolxe, cu ordinea cetății și a legii, reprezentată de Mag cu panteonul său. Pentru a stăvili învățătura lui Zamolxe și a o face inofensivă, Magul îl zeifică și-i ridică statuie în acel panteon. *Zamolxe*, dărmătorul de

¹ Despre geneza ultimei sale piese, *Anton Pann*, avem o mărturie a lui Blaga, din care se vede cât de îndelungată a fost la el gestația acesteia (care ni se pare, de altfel, în ciuda frumoasei idei ce-i stă la bază, mult inferioară celorlalte, versiune românească a unui *Cyrano de Bergerac* în antieriu, însă frumesc și cu succese): „Din partea unui ziar străin mi s-a cerut nu de mult un articol despre proverbele românești. Prilej pentru mine de a reciti o carte pe care din copilărie n-am mai luat-o în mînă: *Povestea vorbeii*... În Anton Pann s-a încarnat totuși și ultima oară proverbul românesc; apariția lui e în felul său desăvîșită... Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste în întrebuintarea lui ca Anton Pann, profesorul de muzică cu viața împărțită între biserică și aventură.” (*Studiul proverbului*, în *Cuvîntul*, 25 iunie 1925.)

² Lucian Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930.

idoli, își sfărâmă propria statuie, și e ucis de mulțimea propriilor săi închinători, care nu-l recunosc.

Panteismul imanentist, pe care-l va înfățișa, cum am văzut, și tema lui „Isus-pământul” din *Tulburarea apelor*, apare aici de la început, în monologul lui Zamolxe:

„Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa:
îl intrupei în floare și-l ridici în palme,
în prefăci în gînd și-l tănuiești în suflet,
îl asemeni c-un izvor și-l lași să-și curgă lin peste picioare.”

Această lăprie a divinului în natură ajunge, în fond, la o tăgadă a divinității ca atare și la o afirmare a omului:

„Le-am spus: noi sîntem văzători,
îar Dumnezeu e-un orb bătrîn.
Fiecare e copilul lui —
Și fiecare îl purtăm de mînă.”

Monologul debutează cu afirmarea „setei de cosmos”, de tot ce ține de germinație și devenire:

„Mă-mpărtășesc cu cîte-un strop din tot ce crește
și se pierde.
Nimic nu mi-e străin.
și numai marea îmi lipsește.
Duhul meu — al meu sau al pămîntului e tot alt —
și-a așternut aici cojocul său și-așteaptă.”

Solidaritatea cu cosmosul ajunge la o identificare cu regnul mineral:

„Alt de singur, că de mult uitat-am să mai fac deosebire
între mine și-ntre lucruri.
Numai onî cu om ești: tu și eu.
Singurătatea spălăcește-aceste mărginiri,
și-mpietindu-te cu taina lor, te pierzi în stîncă
și te scurci în unde și-n pămînt.”

E o demonie a teluricului, a imanenței.

Zamolxe are la un moment dat în peștera lui viziunea succesivă a trei oameni, mesageri ai eliberării, un moșneag care bea cucută, un tînăr încununat cu spinii și un bărbat legat pe un rug. În aceștia, nenumiți, îi ghicim pe viitorii Socrate, Isus și Giordano Bruno; ei sînt, într-un fel, „daimonii” lui Zamolxe, cei care îl îndeamnă să-și asume misi-

unea. Cel de-al treilea face o scurtă apologie a ducerii gândului pînă la ultima lui consecință. [...]

În „cumpătatul veșnic treaz” e acuzat spiritul de prudență și autoritate mereu la veghe. Același îndemn i-l dăduse și primul:

„Cînd ești izvor nu poți decît să curgi spre mare!
Zamolxe, tu ce adăști?”³

În sărbătorirea lui Zamolxe, un dans orgiastic de bacante se dezlănțuie, în chiotele culegătorilor de vii, care aruncă cu struguri. Cum scrie Tudor Vianu într-un vechi articol despre primele plese ale lui Blaga: „motivul dansului eliberator rămase și mai tîrziu în poezia d-lui Blaga. Îl întîlnim în *Tulburarea apelor*; îl întîlnim în *Fapta* (mai tîrziu reboțezată *Ivanca*, n.n.). Dar și acolo unde el lipsește, o însușire caracteristică a inspirației sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violențe în care individualitatea se depășește... Dl. Blaga visa o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre.”⁴ Din Zalmoxis, divinitatea uraniană a geților, cu un cult ascetic și abstinent, așa cum susține Părvan,⁵ Lucian Blaga face un erou uman, cu o filozofie a pămîntescului, căruia,

³ Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în *Cuvîntul*, 11 și 18 decembrie 1925.

⁴ [Vezi] V. Părvan, *Dacia*, p. 59: „Nu credem că ne-am înșela prea mult dacă am atribui elementului iranian venit în Dacia o reînviere a credințelor uraniene și solare, atît de scumpe carpato-danubienilor din vîrsta bronzului. Pe cînd traco-frigienii și grecii înșiși s-au deprins tot mai mult cu cultele htoniene din Mediterana, geții au rămas totdeauna uranieni, crezînd în nemurirea sufletului... Cînd au venit sciții, tracii din Carpați, adorau, ca toți nordcii, pe zeul cerului înmormurat, pe Zalmoxis.” Și *Getica*, p. 151: „Nimic deci din nebunia thraco-phrygică nu e admis ori tolerat la geți. Oamenii sfinți vor fi la ei asceții care nu vor să știe nici de lume, nici de femei, ci, în renunțare la orice bucurie a trupului, se devotează gândului bun despre nemurirea de dincolo de viața trupului. Căci abia prin moarte omul înviază la viața cea vecinică. Zeul e în cer, iar nu pe pămînt.” Și în notă: „Cred că e de prisos să mai analizez și să resping în amănunte încurcata teorie a lui Kazarow despre un Zalmoxis, chthonian...” (p. 152). I. Coman, în studiul *Zalmoxis*, admite caracterul htonic inițial al lui Zalmoxis, într-o epocă imemorială: „En tout cas, le caractère chthonien de Zalmoxis n'est une réalité certaine que dans le stade le plus ancien de son histoire” (în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, II, 1, 1939, p. 92). „Zalmoxis fut, au début, une divinité chthonienne dont les traces sont assez visibles dans certains épisodes de son histoire et de son culte. Mais, grâce à une évolution longue et lointaine dans le passé des Gètes et d'autres tribus thraces, il devint le dieu des hauteurs et ensuite des cieux et de l'esprit.” (Ibidem, p. 110.)

divinizat, i se consacră un cult „htonice” și dionisiac. Evhemerismul acesta nu e numai firesc la un dramaturg pentru care un erou tragic, destinat morții, nu poate fi o divinitate, dar exprimă și preferința lui Blaga pentru teluric și demonic. Tendința lui constantă e de a trage cât se poate mai mult ce e cultural către păgănesc și orgiastic și ce e zeitate către „htonice”. Fără îndoială, de o va fi cunoscut, va fi preferat teza savantului Carl Clemen, care vede în Zalmoxis o zeitate htonică, a vegetației, sărbătorită prin dansuri.¹ Dacă preoții tracii ai lui Zalmoxis practică pentru boalele trupului o terapeutică incantatorie menită să vindece înții sufletul, așa cum se spune în dialogul lui Platon, *Charmides*², să nu se uite că Dionysos și Orfeu, zeități ale incantației, erau de origine tracă. În opoziție cu Pârvan, Blaga îl plasează pe Zalmoxe în cimpul „nebulos traco-frigice”, iar acest delir îl apără într-un articol pus sub semnul „revoltei”, scris în același an cu *Zalmoxe* și referit la „fondul nostru nelatin”.³ În acest articol, el afirmă, sub dominația latinității, persistența unui „fond latent slavo-trac, exuberant și vital”, care face uneori irupție din străfundurile inconștientului nostru etnic. „Așa cum o înțelegem noi, într-adevăr nu ne-ar strica puțin barbarie”, spunea Blaga, invocându-l pe Hasdeu drept „un mare îndemnat pentru viitor”. E greu să nu facem o apropiere între „simetria și armonia latină” pe care o răvășește uneori această revoltă și „cumpătutul veșnic treaz” denunțat de vedenia lui Zalmoxe.

Intimitatea cu sevele pământului se exprimă și printr-o frustă, dar totodată rafinată senzualitate, ce parcurge toată opera dramatică și lirică a lui Lucian Blaga, împlinindu-se în imagini ca:

„...și pescuiau din fluvii somni rotunzi.
ca pulpele fecioarelor...”

(*Zalmoxe*, act. I, II)

¹ Carl Clemen, *Zalmoxis*, în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, *Idem*.

² *Charmides*, de la 156 d. la 157 c.

³ *Gîndirea*, 15 septembrie 1921. Mai târziu, Blaga și-a repudiat mai mult sau mai puțin acest articol, ca „scris cu stîngăcie juvenilă și prea unilateral poate”, menționînd că nu i-a acordat „nici un locșor în vreunul din volumele (sale) de eseuri” și că termenul de „barbarie”, deși „rostit doar cu jumătate de gură, a făcut apoi fără încuviințarea (sa) carieră în eistica românească”. Păcat. Articolul, deloc huliganic cum s-ar fi putut crede, e foarte frumos și măsurat în gîndire, cu toată violența lui. Așa necules în volumul cum a rămas, el nu e mai puțin uă text însemnat și revelator pentru traiectoria gîndirii lui Blaga. Dacă va fi fost luat cumva drept „argument” de către ridicola și sălbatica „tracomanie” a mișcării de dreapta de mai târziu, aceasta e altă chestiune, de care Blaga nu era răspunzător.

„Zamolze:

...reci și jilave șoptirile veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale.“

(Act. 2, II.)

Voluptatea aceasta a picioarelor goale, mult cîntată de Blaga, capătă în teatrul lui parcă sensul unui fel de ritual „htonîc“, cu aer de magie. Nona, „fiica pămîntului“, în *Tulburarea apelor*: „De-ai fi biblie prăfuită, / mi-aș lăsa urma tălpilor pe tine“ (tabloul II); „Mîine voi trece desculță / prin scrumul unui Dumnezeu ars“ (tabloul V), iar Popa, către Nona: „și totuși, dac-ar fi iarbă verde aici în jur, / aș putea să joc nebun și desculț în fața ta“ (tabloul II); și „Mi-e parcă ți-ai trece / degetele de la picior prin singele meu“ (tabloul V). În *Mășterul Manole*, Mira, înainte de a fi sacrificată, își lasă încălțămîntea, „ca să intre desculță în zid“ (act. III), iar în act. I, în care apare desculță, într-o cămașă albă, palpează cu tălpile goale, într-un fel de dans simbolic, cu efect de exorcism, trupul lui Găman, tulburatul bătrîn posedat de duhurile pămîntului. Senzualitatea cu aură magică a Nonei („dac-ai fi un altar, / aș sări peste tine goală ca luna“, tabl. II) atinge o ispitire violentă și perversă; „fiica Pămîntului“ se vrea bîcînită, sfîșiată: „nu vezi? un bici cu șapte curele. Cînd sînt prea rea, lovește-mă“ (tabl. II); „Ca un fruct copt mă smulg / din crengile nopții / pentru mîinile tale— / nu mă dorești? / Ia-mă, sfîrteacă-mă / fiica Pămîntului sînt, / pentru tine pămîntul mi-l desfac. / Ți-l dau ție, chinuțiile sub lună — / calcă-l, zdrobește-l!“ (tabl. V). În *Ivanca*, Slujnica: „...Trăgeam cînepa la meliță cînd veni furtuna. De cînd au început să cadă apele, domnișoara aleargă cu trupul gol prin ploaie și prin vînt peste cîmpi. Goală a ieșit din odaia ei și a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare.“ (Tabl. III.)

În *Tulburarea apelor*, G. Călinescu vede un amestec „de poem faustian și de dramă ibseniană“¹. Ni se pare mai curînd un poem faustic, într-adevăr, dar grefat pe un fond sud-estic ancestral. Tocmai fuziunea dialectică a două moduri contrastante ale demoniului (care este, în fond, și fuziunea dintre formația culturală germană a lui Blaga el însuși și zestrea sa ereditară de cultură carpato-dunăreană) constituie originalitatea acestui magnific poem dramatic², de un tragism triplu

¹ *Op. cit.*, p. 796² Versiunea cuprinsă în ediția *Operei dramatice*, din 1942 (2 vol., Ed. „Dacia Traiană“, Sibiu) este sensibil epurată față de placheta din

și interferat (Nona, Moșneagul, iar între ei Popa, ca o „conștiință sfîșiată”); tradus cum se cuvine și jucat pe marile scene ale lumii, va cunoaște, nu ne îndoiim, o glorie pe care timpul nu va face decât să o sporească. Niciodată nu credem că s-ar putea spune mai puțin despre *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor*. [...]

O problemă deosebit de grea și de importantă e în acest teatru cea a rostirii cuvîntului. Cuvîntul are aici, cum spuneam la început, o pondere și o putere ce exced simpla funcție comunicativă și o valoare de incantație, ceea ce nu înseamnă, firește, că poate fi neglijat sau alterat înțelesul literal. În acest teatru, trebuie să manifeste, să exprime și glasul, și trupul și întregul ansamblu material al scenei. Ritmul gestulației și cel al verbului trebuie să aibă o gravitate ceremonială. Debitarea unui asemenea text poetic, scris în versete de tip claudelian, are nevoie de o exercitare extremă a respirației, de un suflu capabil de ceea ce Antonin Artaud numea: „un atletism afectiv”. Același Artaud accentua însemnătatea primordială a suflului, care, spune el, e în raport invers cu jocul exterior: „cu cît jocul e mai sobru și mai interior, cu atît suflul e mai larg și mai dens, mai substanțial, supraîncărcat de reflexe”¹. Acesta e cazul pentru teatrul lui Blaga; anumitor scene însă, cum ar fi bacanala din *Zamolxe* sau scena ritmată scurt a muncii zidarilor, în actul al IV-lea din *Meșterul Manole*, le corespunde un suflu de emisii scurte și o mișcare pe suprafețe mari.

Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicțiune; în genere, nu se acordă consoanelor importanța cuvenită, socotindu-se că vocalele sînt sufletul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenției consoanelor; ele sculptează cuvîntul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puțin străini, anume fonetica; în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec. al VII-lea e.n.), consoanele sînt numite cu un termen care înseamnă: „ceea ce luminează”, „ceea ce lămură”, iar vocalele, simplu: „suncet”².

1923 (Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, Ed. Institutului de arte grafice „Ardealul”, Cluj). Nu am avut răgazul să facem atare confruntări și pentru celelalte piese.

¹ *Le théâtre et son double*, în: Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. IV, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 135.

² Sergiu Al.-George, *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, nr. 3.

În teatrul lui Lucian Blaga, poate mai mult ca oriunde, consoanele au o însemnătate esențială: cuvîntul are aici nu numai, cum spuneam, pe lângă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de „iluminare“, cu aer „sacramental“, dînd iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvîntului trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvîntul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se „instaleze“ în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mișcare.

Jucarea acestui teatru va însemna pentru noua generație de actori și regizori marea probă a maturității artistice. Ea implică o preatabilă exercitare intelectuală și fizică, făcută cu răbdarea și scrupulul ce incumbă unui asemenea act de răspundere culturală, pe linia valorificării operelor majore ale dramaturgiei românești. (*Teatrul lui Lucian Blaga*, în *Spiritul și litera*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 82—89, 93—94.)

EUGEN TODORAN: „Misterul păgin“, *Zamolxe*, actualizează gîndirea folclorică nu pentru a traduce un mit în ideile care să-l facă mai inteligibil pentru spiritul modern, ci pentru actualizarea mitului ca modalitate poetică a „constructivismului“ specific artei moderne. Căci arta modernă, dacă nu mai reproduce natura, ci o distorsionează după sentimentul artistului, nu înseamnă că e lipsită de „trăire“, exprimînd numai idei, lipsite de suport afectiv. În ediția din 1921 a piesei găsim următoarea lămurire pentru cititor: „Istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sînt, prin urmare, decît o creațiune a autorului.“ De fapt, creațiunea autorului nu numai că este în concordanță cu istoria, dar legenda există în tradiția orală întocmai cum poetul a indicat-o în piesă. Ea a fost creată în tradiția istorică pentru memorarea numelui unui personaj istoric, care, prin originea atribuită de posteritate, stă între istorie și mit, fapt din care Blaga a vrut să facă o dramă a profetului, ucis, ca om, de propria lui statuie de zeu. Ipoteza unui „profet“ Zamolxe este ideea mitologică a „misterului“ lui L. Blaga. Zamolxe a fost un profet înainte de a fi zeu, adică un om idealizat mai întîi pentru învățătura lui, primit apoi în inima omului ca Zamolxe-zeu, sacrificat ca om pentru a da numele său zeului.

„Misterul păgin“ al lui Blaga s-ar putea apropia de misterele orphice, dacă am ține seama că grecii îl considerau pe Zamolxe un fost sclav și discipol al lui Pythagoras, devenit apoi rege și zeu la geți, mai

ales că în orphism obligația morală a omului era de a acționa pentru eliberarea ființei dionysiace care moacă în el, ca și pentru confundarea lui cu marea ființă a naturii, reprezentată prin Dionysos. Dar, spre deosebire de misterele orphice, în care eliberarea dionysiacă tindea spre spiritualizare, în misterul lui Blaga „dionysismul“, ca eliberare a zeului din ființa omului contopit cu natura, rămâne un mister „închis“ pentru revelația adevărului divin într-o ființă transcendentă. Exaltarea zeului din om nu este un extaz mistic, ci o regăsire a firii în ce are ea mai pămîntesc, în spiritul religiozității dacilor, pe care „natura-i plămăiește singură cum își face munții și izvoarele“. De aceea, zeul încătușat în sufletul omului, în elanul eliberării lui, opus zeităților cerești, n-are nume, este Orbul, iar profetul poartă el însuși numele lui Zamolxe, al omului despre care istoricii greci spuneau că stă ascuns în munte, deaparte de lume, făcîndu-i astfel pe cameni să-l considere un zeu. Parabola lui Zamolxe-profetul despre ideea Marelui Orb, ca metaforă a contopirii între regnul vegetal și cel animal, rezultă din reprezentările mitologice ale naturii prin zeul Pan. Învățătura lui Zamolxe-profetul este contemplarea divinității în natură, deci un panteism care păstrează urmele unui materialism naiv, cum se înțelege din parabola lui. Dar nu o filozofie orphică exprimă poetul în „misterul“ său, nu ideea revelației divinității într-un extaz entuziast, ci o filozofie laică, opusă ideii de revelație divină, corespunzătoare propriei lui filozofii religioase, poetic exprimată în legenda profetului dac. În această viziune mitologică, intrarea lui Zamolxe „în munte“, pe drumurile sfîncioase ale *Pașilor profetului*, nu este decît o metaforă pentru contopirea cu natura, iar ieșirea din munte, una pentru căutarea adevărului în sufletul omului, în zăriștea cosmică a *Poemelor lumii*.

„Misterul“ lui Blaga, ca piesă de teatru care pune „simboluri“ în acțiune, este o demonstrație a felului cum atmosfera ortodoxă, cu accentul pe tot ce e organic, pămîntesc este favorabilă convertirii „ispitei schismatice“ în reprezentări poetice, în mituri sau legende cum este legenda lui Zamolxe-omul, devenit Zamolxe-zeul. Transpusă în planul cunoașterii misterului, drama este a lui Blaga-poetul, eretic, în religiozitatea tradițională, bazată pe revelația divină a adevărului uman, căci experiența omului de a trăi nemurirea sa într-un elan cosmic, centurat de categoriile stilistice ale unei condiționări istorice subconștiente, rămîne mereu zădărnicită, fiorul religios înstrăinîndu-l într-o lume care zadarnic caută o nouă religie, căci nu găsește nicăieri un Dumnezeu pentru ea.

Teatrul lui Blaga, ca mit dramatic, este un teatru poetic și filozofic totodată, el înfățișând ca experiență umană, într-o scară de la mit la realitate, confruntarea filozofiei cu poezia, pentru justificarea unei noi ontologii, construită în cadrul poetic al mitului, cu înțelesul de tragică existență a omului în orizontul său propriu, într-un mister și pentru revelare. Cu alte cuvinte, teatrul lui Blaga este un teatru de idei nu în sensul de demonstrație *filozofică* a acestora prin mijlocirea personajelor, ci în sensul de demonstrație *dramatică* a unor idei care exprimă sensurile mai adânci ale existenței *omului însuși* în condițiile istorice reprezentate de acțiunea personajelor. Și după Blaga filozoful, drama existenței umane este una singură: năzuința spre absolut, căutarea unui adevăr ce depășește condiția umană, veșnic ascuns însă cunoașterii umane.

Destinul creator al omului este, după Blaga, altceva decît „a exista în lume” pur și simplu, pentru că el ține de modul lui de existență, fiind declanșat printr-o mutație ontologică într-o întretăiere paradoxală de finalități: „Destinul creator al omului, decurgînd sub latura sa pozitivă dintr-o mutație existențială, este, prin latura sa negativă și mai secretă, de așa natură că trebuie să-l imaginăm ca și cum ar rezulta dintr-o rezistență activă și organizată, pe care i-o opune „misterul”¹. Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucît e mărturia unei finalități transcendente, dar o înfățișare tragică are el în același timp, pentru că rezistența supremă ce intervine îl pune limite prin „grindele transcendente”, denumite de filozof „categoriile abisale”, care se imprimă în orice fenomen de cultură prin „stilul” aceluia creator.²

Fundamentarea teoretică a categoriilor stilistice a făcut-o filozoful recunoscînd „stilul”³ o anumită internaționalitate ce aparține unei ordini de dincolo de conștiință, nu într-un „suflet” inconștient, ci într-un „spirit” inconștient, ale cărui structuri le studiază el într-o disciplină nouă a filozofiei culturii, „noologia abisală”.⁴ Inconștientul este, după această disciplină, domeniul „celuilalt tărîm”, explorat mai întîi de romantici, precum Schelling și Carus, sau poeți-gînditori ca Goethe, care, pentru a ajunge la punctul cel mai ascuns al lui au dat năvală prin poarta metafizică, dar fără a ajunge decît la o viziune globală, sau rarefială, despre adîncimea lui. De la capătul celălalt, adică mai de la suprafață, au pornit psihanaliztii, într-o doctrină de mare lecou, prin școala lui Freud, ajungînd însă, și ei, doar la „mahalaua celuiilalt

¹ L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 190—191.

² Id. *ibid.*, p. 491.

³ L. Blaga, *Orizont și stil, Trilogia culturii*, p. 26.

tărîm". Școala psihanalitică aprecia miturile ca expresii simbolice ale realităților noastre inconștiente, cu un cuvînt *visurile* colective ale popoarelor, închipuind structurile psihice ale omului în analogie cu imaginile mitologice, pentru a concluda că zeii cosmici, stăpînii lumii lumînii, ar exprima simbolic *conștiința* umană, cîtă vreme contra-zeii întunericii ar exprima, tot simbolic, *inconștientul* uman, cu toate pornirile sale monstruoase.¹

L. Blaga respingea concepția despre inconștient ca haos și dezordine, în favoarea unui inconștient „cosmotic”, chiar a unui *noos inconștient*. Admițînd că procesul psihanalitic al refulării există, ca unul din cele mai permanente ale vieții sufletești, Blaga respinge psihanaliza pentru a-și susține propria sa concepție asupra determinantelor stilistice ale subconștientului în actele de cultură. Ocolim deocamdată discutarea acesteia, pentru a o relua vorbind de *mitul filosofic* al scriitorului. Reținem însă de acum că frecventarea psihanalizei se recunoaște în lucrările lui dramatice din tinerețe, *Daria* și *Ivanca*. Pieseile nu dovedesc deloc „o renunțare la mit”, cum se mai acreditează ideea², ci se integrează, ca „mit al celui alt tărîm”, în *mitul dramatic* al scriitorului, o drept, ca piese de încercare, înainte de elaborarea marilor sale opere dramatice.

Ca piese „realiste”, deci reprezentînd oameni obișnuiți în rangul de eroi, în comparație cu eroii de o gravă măreție umană din celelalte piese, *Daria* și *Ivanca* sînt nereușite în sensul aprecierilor făcute de scriitor asupra psihanalizei ca metodă de investigație psihologică: „Un miros de maidan” te urmărește încă mult timp după spectacolul confruntării între omul „rațional”, ridicol în absolutismul său, și ființa „pasională”, nenorocită prin înfrînarea patimii, provocatoare de monstruoșități incalificabile în etica socială.

Mitul „celui alt tărîm” în teatrul lui Blaga este numai o introducere „subterană” în drama omului provocată de distanța dintre el și imediat, în năzuința spre un „dîncolo” relevat printr-o transcendere în propriul său orizont. Marginile acestuia, în depărtări mereu bănuite, se vor configura pe dimensiunea căutării absolutului în celelalte piese ca înfrîniri ale omului cu limitele propriilor sale vieți, cu propriile sale drame, în condițiile istorice și sociale ale existenței sale. [...]

Teatrul lui L. Blaga este un teatru modern, numele lui putînd sta alături de al unor scriitori ca W.B. Yeats, Fr. Werfel, P. Claudel, J.M.

¹ Id. *ibid.*, p. 391.

² G. Gană, *Lucian Blaga, poet dramatic, Teatru*, 1967, nr. 9, p. 43.

Synge, E. O'Neill, Fr. Wedekind. Expresionismul său este însă de esență clasică prin izvorul lui folcloric, așa cum era și romantismul lui Eminescu, al cărui descendent direct este pe culmea clasicilor literaturi române. Umbra meșterului zidar din legendă, coborât în istorie, este umbra lui Blaga însuși, care în literatura română a fost înainte de toate *creatorul* cu patima *frumosului*, *poetul* ce a săpat în adâncul pământului pentru a găsi în apa izvorului lumina stelelor cerului, cu semnele zodiilor în ele; *poetul* care, cu rivna lui pentru monumentalizarea culturii folclorice, minore, în valorile artistice ale unei culturi majore, s-a dorit anonim în creația sa, asemeni zidarilor din legenda folclorică. În această imagine îl va aminti posteritatea într-un epilog al dramei Meșterului Manole: „Cînd nu vom mai fi, apa și adîncul pădurilor vor mai vui aici amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, din veac în veac. (*Dramaturgia lui Lucian Blaga*, prefață la volumul Lucian Blaga: *Teatru*, București, Editura Minerva, 1970, p. XII—XVI, XLVI.)

ION VARTIC: Studiul lui Eugen Todoran ce însoțește recenta selecție din teatrul lui Blaga demonstrează că toate piesele scriitorului nu sînt decît diverse ipostaze ale unui *mit dramatic* unitar ce își are cu precădere sursele în inspirația folclorică. Aceasta face ca expresionismul blagian să fie de esență clasică. În sfîrșit, criticul nu se sfiește să-l alăture pe Blaga marilor dramaturgi ai secolului, întrucît teatrul acestuia, ca și întreaga sa operă, constituie o „*expresie a tendinței de maturizare a culturii românești într-o etapă decisivă a integrării ei în cultura europeană*“.

Unii comentatori [Vianu, Călinescu] s-au referit cu îndreptățire la ibsenismul autorului lui *Zamolxe*; e vorba mai precis de un brandism care își păstrează aici intactă adîncimea mitică și de aceea are putința de a provoca organice mutații în univers. Pe acest brandism se grefează erezia bogumilică: „Numai în iad se socotește. Acolo, în împărăția virtuților întoarse, toate după măsură... În împărăția lui Dumnezeu, a socoti e un păcat ceva mai mic decît necinstirea simbetii, dar neapărat mai greu decît călcarea poruncii a șasea.“ Bogumil, „dracul—pustnic“, este un fel de Jacob Böhme, care intuiește că izvorul răului, a negativului există chiar în divinitate, că absolutul ca unitate a contrariilor nu e numai blîndețe, ci și cruzime. Aceeași intuiție o are călugărul Teodul: „*Doamna*: Dumnezeu! tîu nu e Dumnezeu meu! Al meu e lumină bună, al meu e blînd, al meu e apă. / *Teodul*: Al meu e foc. Și va topi oțetul și porțile!“ Focul și lumina, cele două metafore

contrastante din citatul anterior stăteau și la baza speculațiilor lui Jacob Böhme. De altfel, toată evoluția personajelor din *Cruciada copiilor* e cuprinsă în matca acestor motive: călugărul Teodul spune despre sine că „Sunt flacără într-un trup biciuit“, iar persistența luminii în panoramică halucinație a lui Radu anunță mântuirea acestuia: „*Ce pîrtie de lumina pe valuri ! [...] Lumină mare, lumină cum n-am mai văzut.*“ Asemenea pasaje readuc în minte o formulare splendidă a lui Jacob Böhme, citată de Hegel: „lumina este sfințirea zbuciumului“.

Parcă și mai izbitoare e situația din *Tulburarea apelor*. Nona e pentru preot cînd „*edpaie luterană*“, cînd „*flacără roșie*“, apoi, eroul descoperă un Dumnezeu aspru, plin de minic, căci noua religie are „miros aspru de floare veninoasă“, e „lumină sălbatică“. Transfigurarea preotului este marcată de reapariția luminozității, de efectul ei cathartic: „Pentru ce te-ai umplut de lumină cînd am descărcat păcatul în minile tale? [...] Doamne.“ „Da... Acum o lumină abia ghicită e în creștere peste zilele mele.“ Personajele tragice ca Manole, Doamna sau Popa se desăvîrșesc doar cînd absorb cu întreaga lor ființă multiplicitatea divinului, cînd trăiesc chinul acestei inițieri.

O problemă fundamentală, cu mari repercusiuni, se regăsește la Blaga ca și la Dostoievski, Th. Mann ori Camus: e relația dintre inocență și culpabilitate. Încă în *Zamolxe* există o rugă a copiilor care invocă grația divină pentru ființele mici, vulnerabile, dar mai ales pentru cei căzuți în păcat. La rîndul său, călugărul Teodul propovăduiește reîntoarcerea la starea infantilă („Amin, amin, de nu vă veți întoarce să vă faceți la fel cu copiii, nu veți intra în împărăția lui Dumnezeu?“), deși nici el n-ar mai putea redobîndi vîrsta binecuvîntată căci „Sufflet mai au astăzi numai copiii! Eu nu mai sunt copil. Eu sunt pierdut.“ De aci și extazul religios, plin de un paradoxal estetism, în care își închipuie cruciada copiilor ca un spectacol magic al purității.

Tăcerea divinului, cruzimea cu care privește suferința gratuită a copilului îl face pe om să nege într-o exasperare supremă transcendența: „Nu mai vreau să știu de nici un har. Ajutat-au evangheliile citite pentru scăparea copilului?“ Deosebit de interesantă e la Blaga ideea unei culpabilități reciproce, fiindcă Moșneagul din *Tulburarea apelor* are revelația acelei hölderliniene deturnări categorice a divinului: „Știu că pentru om e un păcat de moarte să se depărteze de Dumnezeu, dar... dar... pentru Dumnezeu n-ar fi tot un păcat de moarte dacă s-ar depărta de om?“

S-a încetățenit părerea că teatrul lui Blaga ar fi nerepresentabil. De aceea sînt binevenite remarcabilele disocieri ale lui Al. Paleologu,

care atrage atenția asupra faptului că unui astfel de teatru nu i se potrivește o înscenare naturalistă și psihologizantă, ci „o anumită ținută ceremonială în gest și verb, o anumită ritualitate și o maximă exercitare a respirației și a rostirii cuvintului” ca și în tragedia antică. În sensul argumentației lui Al. Paleologu se poate adăuga încă o sugestie privitoare la configurația aparte a unor personaje blagiene. Într-un appendice la volumul *Clefs pour l'Imaginaire*, O. Mannoni enumeră printre alte surse ale teatrului instituit anumite comportamente neobișnuite ale unor indivizi ce își transformă viața în reprezentarea propriilor lor viziuni, dînd impresia „d'être captifs d'un véritable rôle”. E vorba de așa numitul „*théâtral spontané*” și credem că personajul reprezentativ în această privință este Casandra. O teatralitate spontană asemănătoare cu mai multe personaje blagiene, vizionarismul lor fiind un izvor al ținșirii dramaticului. Am aminti în primul rînd profețiile lui Găman și ale Moșneagului, apoi exuberanța simptomatică a Mirei (v. *Mesteșugul Manole*, act. I, sc. III).

Un merit al lui Eugen Todoran constă în încercarea de a reintegra piesele psihanalitice (*Daria*, *Ivanca*) în cadrul mitului dramatic blagian, interpretîndu-le ca „mit al celui alt tărîm”, al inconștientului. *Daria*, piesă vitregită de critică, e, de fapt, o dramă pirandelliană. Întîi, prin misterul ce o învăluie pe eroina veșnic însoțită fără ca nimeni să o poată cunoaște cu adevărat, să-i descopere taina. Și dintr-o dată se produce inexplicabila schimbare, uimind întreg orașul: după zece ani, Daria apare neînsoțită și devine pentru toți „o problemă vie”, cum se exprimă Zugravul, purtătorul de cuvînt al curiozității generale.

Întîlnindu-l pe scriitorul Loga, eroina se debarasează cu frenezie de obsesiile trecutului, fără a-și da seama că tocmai eliberarea acesteia e pragul unei noi obsesii. Dar mai toate personajele din piesă stau sub pecetea tiranică a ideilor fixe: Vlaicu, profesorul de elină, preocupat de „pelerinajul la temnița lui Socrate”, e socotit nebun; Prietena mărturisește eroinei că „de idei fixe sufăr și eu, aproape că nu mai pot trăi fără ele”.

Cu „tact pedagogic”, Filip, prin intermediul lui Grigore, îi cere lui Loga să părăsească orașul, pentru ca Daria să se elibereze de noua sa obsesie. Dar cum Daria i se ia și ultima ficțiune, existența ei își pierde orice sens, nemaiavînd, ca și în cazul Ersiliei Drei, nici o aureolă aparte. Replica Dariai seamănă cu a Tatălui din *Șase personaje...* „Ai știut tu Petrache vreodată ce se petrece în mine? Între om și om e mai mare deosebirea și depărtarea ca între viață și moarte, și totuși întoc-

mirile lumii îi ţiu laolaltă. N-ai înţelege şi nici nu vei înţelege niciodată nimic!" Chiar şi anticipaţiile lui dovedesc afinităţile cu dramaturgul italian: „Grigore: Fiţi cu băgare de seamă, mi-a zis, evenimentele se pot precipita. Ani într-o singură secundă..." (Note despre teatrul lui Blaga, în „Tribuna", an. XV, nr. 26, 1 iulie 1971.)

AUREL SASU: Comentariile propriu-zise pe marginea teatrului lui Lucian Blaga sînt puţine şi de dată recentă. Apărute cîteva în 1968, au avut, într-adevăr, darul de a încerca onest să ne descopere tainele unui ţinut ce părea multora inaccesibil, dar ne-au dezvăluit în acelaşi timp şi o anumită „modă scriitorească", practică în critica noastră literară. Adică lipsa unei preocupări insistente şi de durată pentru un anumit aspect sau domeniu al operei unui creator.

Fără îndoială că dramaturgia lui Blaga va necesita şi de acum înainte comentarii, dar este de aşteptat totodată acel studiu-sinteză menit să demonstreze, cel puţin pentru orgoliul nostru de contemporani, că acea depăşire a epocii de către o creaţie atît de valoroasă, despre care vorbea O. Şuluţiu, nu mai poate fi astăzi temeinic argumentată.

Cu rare excepţii, cei care au cercetat dramaturgia lui Blaga au încercat, de fapt, să interpreteze simbul mitic cuprins în cutare sau cutare piesă, lucru pentru care s-a şi ajuns la afirmaţia că orice situaţie „în afară de timp şi loc" trimite neapărat la timpurile mitice româneşti. Nu susţin că pe această cale nu s-ar ajunge la rezultate demne de luat în seamă, dar este de luat aici în considerare şi vehemenţa cu care însuşi Blaga s-a ridicat împotriva folosirii abuzive şi incorecte a termenului de mit. „Ne găsim astăzi în situaţia nenorocită — spunea scriitorul — de a nu mai şti ce nu este un mit."

S-a spus despre Zamolxe, de pildă că reprezintă primul pas „în tendinţa de-a înfăţişa dionisiacul nietzschean în tradiţia românească" (Călinescu) sau semnifică credinţa că „nimic nu se realizează fără jertfă" (V. Brădăţeanu), ori că „împune ideea unui dumnezeu interior" (O. Şuluţiu). Mulţimea interpretărilor ce s-au dat şi se vor mai da poate sînt ele însele o dovadă că mitul este revelare, dar care conţine, la rîndul ei, altă taină, la cunoaşterea desăvîrşită a căreia, probabil, nu se va ajunge niciodată. Ceea ce ni se revelează, o spune Blaga, nu este semnificaţia ascunsă, ci cadrul ei, acel „gol immanent" în care şi-ar avea locul oricîte interpretări ale mitului. Nu e mai puţin adevărat însă că, abuzînd de această libertate şi încălcînd neapărat cu semnificaţii un mit, „înseamnă a-l ucide".

Și apoi, pînă acum nici nu s-a încercat să se descopere taina sau tainele relevate de un mit sau altul, cît mai ales semnificația lor totală, ceea ce este greu de închipuit că, mai devreme sau mai târziu, nu va duce la un impas în însuși acest proces lent de descoperire a sensurilor unei dramaturgii circumscrise, în același timp, dimensiunilor clasicismului, romantismului și modernismului.

Mitul în această dramaturgie nu există ca un fapt dat, în jurul căruia să se „închege“ o acțiune. El devine, se întemeiază, uneori este re-vitalizat. Degradare și întemeiere sînt cei doi termeni între care se desfășoară tragediile din piesele lui Blaga. Ambele procese cuprind teluricul și cosmosul, într-o competiție în care scriitorul va încerca, întotdeauna, să creeze premisele posibilității saltului Omului spre Absolut. Și aceasta prin crearea unui nou mit, în urma „dezagregării“ altora (termenul aparține dramaturgului), fiindcă „mitul este forma esențială prin care omul se proiectează pe sine în centrul lumii“.

S-ar putea obiecta că tentația absolutului a fost și va mai fi o idee la îndemîna oricărui creator. Dar aceasta numai în cazul în care nu am avea în vedere modul cu totul specific în care ea își găsește o rezolvare la Blaga. Aici tentația absolutului nu este vis sau contemplare, nici dorință de înstrăinare, ci revelare, regăsire, fiindcă este una din semnificațiile unui mit — Mitul Omului — născut nu prin automatismul divinizării unei zeități, ci prin ajungerea la conștiința de sine a Subiectului.

Vorbind despre *Concepția literaturii în gîndirea indiană*, Mircea Eliade arată că „textele indiene repetă pînă la sațietate că pricina «robiei» sufletului și deci izvorul suferințelor fără de sfîrșit care fac din condiția umană o permanentă dramă — este solidarizarea omului cu Cosmosul, participarea lui activă sau pasivă, voluntară sau involuntară la Creație“. Iar, în alt loc, condamînd automatismul de care aminteam înainte, considera suprimarea lui ca primă condiție a eliberării omului.

În literatura română, Blaga e cel mai mare creator de mituri, iar condiția ontologică a teatrului său nu este altă decît prezența acestor mituri, cît nașterea lor. Cum ar spune autorul însuși, dramaturgia sa este circumscrisă numai unui „gol immanent“ al spațiului mitic, în care devenirea tînde către o finalizare „neînăvuită“.

Că teatrul lui Blaga se află pe acest teren al genezei miturilor, ne-o demonstrează atît comentariile, cît și foarte diferitele interpretări care se dau, de către cercetători, unuia și aceluiași motiv. Ca într-un crescendo, fiind seama de sfera noțiunilor, *Mesterul Manole* este consi-

derat simbol și alegorie, de unii, mit, de alții. Tot așa motivul păsării care cată să se facă om e simbol, în unele comentarii, însemnând „un ideal visat în gândurile eroului“, în altele se află în marginea mitului sau este considerat mit propriu-zis.

Încercînd să participe la Creație, omul începe prîa a simți nevoia unei comuniuni cosmice, nu prin divinizarea unor forțe supranaturale, ci prin afișarea puterii și voinței sale, prin acceptarea învățăturii Marelui Orb.

În sensul acesta, se construiește în teatrul lui Blaga „drama personajelor care acționează nu ca ființe umane determinate de un anumit timp și loc, ci de dimensiunile energiilor dezlănțuite, în conflictele de idei-forțe“.

Manole, sigur, se va supune pînă la urmă unei datini și unui destin, dar mai importantă decît amîndouă este răzvrătirea sa, semnul cel dinții al „degradării“ autotputerniciei Marelui Anonim și nașterea mitului Marelui Orb:

„Temeliile lumii sînt fără noimă. Cînd El a clădit, ce a jertfit? Nimic n-a jertfit, nici pentru tării, nici pentru tărîmuri.“

Substratul unor astfel de întrebări este asemănător celor din *Zamolxe*, iar replica unui Zidar: „Nu, Meștere, nu mai credem nimic. *Între orbi ești cel mai orb. Vei rămînea singur cufundat în vis oinovat*“, nu face altceva decît să confirme faptul că ideea inacceptării de către om a „convertirii adevărului uman în adevăr divin“, întilnită în „misterul păgîn“ din 1921, este reluată în 1927. Dar ea se putea întîlni și în *Tulburarea apelor*:

„Luată e pecetea de pe cele șapte taine și omul își mai începe o dată drumul lung de la început, iarăși și iarăși de la început, *dar izbinda e aproape, și omul va fi tîndr odată și slobod, ca Elohim peste ape*“.

Mitul lui Zamolxe înscamnă, într-adevăr, renaștere, dar nu în momentul în care „sacralitatea dispare“, ci în momentul în care Omul esto hotărît s-o înlăture. Astfel, orice jertfă ar fi inutilă. Dacă brațele Dumnezeirii „nu sînt așa de tari“ precum visul „de înalt“ și dacă ea însăși e stăpînită de neputința ridicării la propria-i „furtună de lumină“ pe care a creat-o, la ce mai folosește credința? Ideea de Dumnezeire nu mai există ori nu mai poate exista, decît salvată prin Om:

„Nu sîntem oare ca fără de silă / Să luăm pe micii noștri umeri / Soarta ta puternicule Orb / Tăcutule, triste! / Noi mîntuitorii tăi / Noi sîlbatici copii“. De-acum însă, Divinitatea are alt înțeles; ne-am coborît demult printre oameni, din „aiuritele tăceri“, unde „zeii s-a-dună triști și-și cheamă marele sîrșit“.

Mitul Marelui Orb înseamnă tentația absolutului, după ce omul își simte statornicia credința în sine. Când însuși trupul omului este un cer (Zamolxe), înălțarea lui este ca un vis printr-o muzică de sfere. Jertfele sînt, în acest caz, semințele multe „pentru porumbii Orbului”. Ele sînt acceptate deoarece „miracolul morții nu constă în ceea ce sfîrșește, ci în ceea ce începe”. (*Marele visător Zamolxe*, în *Progresii*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 108--112.)

VALENTIN TAȘCU: Scenele românești ignoră încă repertoriul dramatic blagian. Cîteva etichete prăfuite, puse acum cîtva timp cu superficialitatea lucrurilor dinainte precizate, au scos teatrul lui Lucian Blaga din circuitul valorilor comentate.

Eroarea a fost, ca și altădată în ceea ce privea poezia, sumara acuză de misticism. În suprafața neexplorată a dramelor bliagene există, fără doar și poate, o nuanță religioasă. Dar nici pe departe autorul lor nu se impacă cu dogmele de la care pornește. La *Zamolxe* s-a pronunțat, e drept, caracterul pregnant panteist (panist) care vine să înlocuiască teismul oficial, dar mai puțin s-au încercat sondări în negația păgînă a acestuia. Punerea în cadrul dacic a dramei lui Zamolxe îi dă posibilitatea autorului să înfrunte direct insuficiențele de credință ale creștinismului. Prin aducerea divinității la nivelul terestru, Blaga nu face decît să distrugă atributele mistice ale religiei și transformă divinitatea în conștiință umană. Nu credința oarbă, ci autodeterminare interioară ar fi esența sentimentului religios creat de Blaga. Nu e oare vizibil demersul protestatar al gînditorului? Însuși Dumnezeu creștin este înlocuit cu Marele Anonim sau Marele Orb, ceea ce sugerează și inexistența lui. Semnificația nereligioasă a distrugerii lui Zamolxe este mai presus de orice ritual mistic.

În *Tulburarea apelor*, atmosfera general religioasă este o falsă impresie. Personajele propriu-zise ale dramei (prin care se conduce însuși sensul ei ultiu) exprimă forțe reale de opoziție față de punctul inițial. Există mai întîi un personaj (Popa) care, ispitit de o „fîcică a pămîntului” (Nona), ajunge să dea foc bisericii. Drama credinței sale nu se petrece atît în sentimentul său preotesc. Truda sătenilor de a-și ridica o biserică este singurul lucru care îl împiedică sufletește să accepte dorințele Nonei. Dar trece și peste aceasta. Sfîrșitul dramei (preotul pleacă în lume într-o stare de semi-nebunie mesianică) are altă explicație decît aceea a reîntoarcerii la credință. Nona, în a cărei plasă erotică și-a consumat zbaterile, nu mai apucă să-și îndeplinească făgăduința făcută preotului, căzînd în mîinile oamenilor. Pe de altă parte, Popa

este torturat de remuşcări pentru că altcineva (Moşneagul) a plătit cu viaţa pentru crima sa. Fuga lui e fugă propriu-zisă şi nu resimţire a darului profetic.

În realitate, *Tulburarea apelor* este un psalm păgîn (în sensul celor cîntaţi de Argezi) de crîncenă îndoială şi de dorinţă de evadare. Popa refuză să facă slujbe mistice ţăranilor, dă foc bisericii, în schimb răstălmăceşte psalmi asupra cărora meditează în termeni de erotică umană: „...c-an fiecare seară aştept: unde eşti Nona? Mi-ai scăpat din mîini, taină crescută la rădăcina munţilor. De ce nu te întorci numai o dată, Nona, cu părul spulberat de furtuni?”

În sfîrşit, *Cruciada copiilor* reneagă cu vehemenţă acţiunile bisericii. Se dă chiar o luptă acerbă între religia mamelor şi religia călugărilor care împing copii către moarte. Teodul Călugărul este asemuit diavolului şi cunoaşte în cele din urmă răzbunarea cumplită a celor ce şi-au pierdut copiii.

Discutînd sub aspect valoric, în teatrul lui Blaga surprind cîteva dimensiuni de mare ţinută dramatică, posibil de a fi revalorificate în viziunile regizorale moderne.

Caracterul pregnant al pieselor sale este poeticul. Călinescu remarcă pe drept cuvînt la Blaga „speţa teatrului de poezie”. *Zamolxe* este în întregime poem, în parte şi *Tulburarea apelor*. Obsesia necontenită a lui Lucian Blaga a fost versul; poetic este sistemul său filosofic, liric înclinată este gîndirea sa. Ca şi în poezie, Blaga recurge insistent la mijloacele metaforei şi păstrează în cadrul scenic ritmica proprie a versului său. Liricul conferă dramelor amprenta statică, corală, a teatrului antic. Prea puţină mişcare, mult mai multă meditaţie şi conţesioneare intimă. Interpretativ, acest gen de expresie dramatică satisface toate nuanţele artei glasului. Montarea scenică îşi poate permite circulaţia decorului în verticalitatea imobilă a discursurilor.

Personajul teatrului lui Blaga este conturat în concepţia modernă a condiţiei omului în lume. Principalul moment de tîlnire a majorităţii eroilor lui se petrece în sentimentul evaziunii, al fugii omenescii, de care mai aminteam. Nu este vorba de o fugă spre ceva anume (nici-decum re-fugiu), ci de întoarcere, prin evadare, spre ideea de om. Mai toate personajele lui Blaga încearcă să se desprindă din insul dominant de circumstanţe şi să revină în teritoriul purităţii umane, debarasat de conformismele la care e obligat astfel să se supună.

Zamolxe a fost ridicat la rangul de zeu. Zamolxe-omul evadează prin sacrificiu din această stare, pentru a reveni, prin moarte, la con-

diția lui inițială. Mediul i-a impus răceala statuii, el s-a eliberat de piatră pentru a-și recâștiga libertatea gândirii umane.

Popa din *Tulburarea apelor* este sfîșiat de drama condiției lui de preot, care impunea o anumită ținută în fața sătenilor. Dar el dorește să redevină om, să-și poată trăi sentimentele alături de Nona. Instinctul carnal îi este mai puternic decît cel religios. Evadarea și-o trăiește prin acest gest de „haiduc al religiei“ prin care a dat foc bisericii, deținătoare a opreliștilor lui. Înainte de acest moment, înlănțuirea preotului, neșansa lui de a nu fi om este exprimată cu cruzime de către Nona: „Să-ți spun. Ești încă un mugur al bisericii tale ca toți semenii tăi, prea puțin slobod întru haiducia cu duhul.“

Meșterul Manole reprezintă drama artistului care își revendică în cele din urmă drepturile omenești. Legendarul resemnat Manole, care își sacrifică soția și apoi consimte să moară pentru arta sa, este transfigurat în opera lui Blaga. Meșterul se revoltă împotriva faptului că a fost silit de împrejurări să-și ucidă soția. Sacrificiul operei este pus față în față cu cel al vieții sale: „În zid, ea s-a stins, dar în mine ea tot mai strigă. Ridicât din carnea mea, strigătul copleșește vuietul lumii.“ Contrar legendei, pentru a-și recâștiga dreptul la viață Manole se sinucide, reunindu-se astfel cu trupul soției sale, Mira.

O dramă de creație de același tip, alături de o dramă a gândirii, suferă Luca, tînărul pictor din *Ivanca*: „Vreau să uit. Să uit că sunt. Toate lucrurile îmi fec rău aici. Nu mai pot. Nu mai pot. Trebuie să plec. Vreau alte gânduri, așa nu mai pot.“

Daria, din piesa cu același nume, evadează prin dragoste din imperiul opresor al obsesiilor sale. Renunță la tot în momentul revenirii la viață: la soțul care a îngrijit-o cincisprezece ani, la copil, la liniște. Cînd acest drept la fugă îi este oprit, Daria se sinucide. Ea descoperă însă, în sens freudist, deliciul refuzării și al învingerii sentimentului refuzat: „Fiecare om ar trebui să sufere cîțiva ani de idei fixe, apoi să se vindece ca să simtă cum simt eu libertatea de viață“.

În aceeași piesă întîlnim cazul tipic de dorință de evadare din condiția socială. Profesorul de greacă Vlaicu, demisionat din capriciul unui director general, soțul Dariei, visează un „peleșinaș pe jos la temnița lui Socrate, de lîngă sfînta cetate a Atenei“.

Fiecare dintre aceste personaje simt constrîngerea limitelor religioase, estetice, psihice și sociale între care sînt silit să se dezvolte. Evadarea lor se petrece înspre interior, înspre natura primară a omului, natură conformă numai cu propriile-i elemente de fiziologie și psihologie. În interpretarea scenică, aceste personaje respectă aceeași immobili-

tate verticală. Dinamismul lor se consumă interior. Ca apariție, ele nu sînt departe de unele tipuri întîlnite la Beckett sau Ionescu.

De altfel, sesizăm în teatrul lui Blaga germeii unei drame a absurdului. Bineînțeles, nu trebuie exagerat acest moment, și însuși Blaga a căutat să motiveze prin acțiune manifestările neobișnuite ale cîtorva personaje. Demolarea statuii lui Zamolxe ar fi putut fi considerată, dacă nu era legată de întreaga desfășurare a ideologiei profetului, drept un gest absurd.

Reprezentativ pentru simțul absurdului, intuit în realitate, este jocul dramatic *Ivanca*. Blaga creează aici prin indicații de regie un veritabil joc absurd: „În răstimp ies, de după canapea, de după masă, de după perdele, zece bărbați și se așează pe masă, în fereastră, pe la-vișă. Sînt îmbrăcați în aceeași haină, ca un halat, care poate să fie de oriunde și de oriunde. Mai ciudat însă că toți seamănă cu Luca, de ai crede că sînt unul și același.” Aceste zece persoane, tot altele avataturi ale lui Luca, încep un joc circular, sacadat, pronunțînd cuvinte absurde. Din cînd în cînd, într-o ritmică specifică poeziei blagiene, se opresc brusc și se așază pronunțînd în cor: „Grozav semănăm unul cu celălalt”. Absurdul scenei este salvat însă prin transplantarea ei în visul lui Luca. Fără acest amănunt, regula jocului absurd ar fi fost perfectă.

Tot în această piesă, Luca împușcă un orologiu, semnificînd încercarea de oprire a timpului. Este vorba de un orologiu pe care îl dădea în urmă, urmărind încăpățînarea lui de a bate orele adevărate în continuare. Blaga pune acest „fapt” (*Fapta* s-a intitulat inițial piesa) pe seama greșelii, dar prezența lui este și așa edificatoare. Prin aceste elemente, *Ivanca* apare încheiată într-o aparentă surprinzător de modernă, ceea ce face ca alături de *Tulburarea apelor* să fie cea mai realizată piesă dramatică din opera lui Blaga.

O problemă destul de delicată a teatrului blagian se referă la influența expresionismului. Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română și expresionismul* o rezolvă în mare parte, dar încă din mai vechea sa monografie *Lucian Blaga* pronunța că „mai mult chiar decît poezia, teatrul lui Blaga stă sub influența expresionismului”.

Momentul teatrului blagian este ulterior perioadei de maximă efervescentă expresionistă. În anii 20-30, de după primul război mondial, expresionismul devenise din scop un mijloc de creație. În acest fel, punctul de concentrație expresionistă s-a dispersat într-o arie mai largă, devenind din element de fizionomie, colorant de atmosferă. În această structură desfășurată a receptat Blaga ultimele ecouri ale curentului, astfel l-a preluat în poezie și de aici în teatru.

De altfel, prezența gesticii expresioniste se explică la el mai întâi prin aceea constantă estetică atemporală și doar ulterior prin conștiința sigură a unei afilieri. E adevărat însă că în fiecare piesă de teatru se pot enumera momente de expresie puternică, ceea ce face deopotrivă posibilă presupunerea unui expresionism programatic.

Presupunem, cel puțin în teatru, un triplu expresionism: de personaj, de cadru (scenic) și de discurs dramatic. În teatrul german expresionist, accentul cade în majoritate asupra primului element, ca și în arta plastică. Scena este un auxiliar, dacă nu indiferent, cel mult static. Ne imaginăm că, dacă ar fi fost posibil, întreaga desfășurare dramatică ar fi trebuit să se rezume la mimică și gestică (pantomimă). Nevoile teatrului vorbit au inclus însă dialogurile în mișcarea personajelor.

La Lucian Blaga, lucrurile stau exact invers. Cum mai arătam, sîntem puși să urmărim circulația decorului în verticalitatea imobilă a discursurilor. Personajul este de astă dată static, subordonat jocului de atmosferă, în care se încheagă de regulă ideea. Popa sau Nona din *Tulburarea apelor* își consumă dramele proprii fără măști fizionomice (crispate, cum s-ar fi cerut). O destindere există chiar și în gesturile lor complicate. În schimb, avem uriașa scenă expresionistă a aprinderii bisericilor. Spectacolul este halucinant și decisiv. Abia acum personajele se integrează în mediul expresiv, dar nu ca individualitate, ci ca elemente de spațiu. Sub amprenta grafică a finalului, Popa își degajă sentimentele pînă atunci reținute și-și acceptă condiția dramatică.

O altă viziune expresionistă este oferită de imaginea acelei „treimi a nenorocului”: un orb, un schiop și un ciung, care vin să aducă jertfă bisericii: „un ochi de argint pentru icoana Preceții, un călcii de argint și o mină de argint...” Aici se apelează la personajul triplu, știindu-se parcă incapacitatea individului singular de a se exprima complet.

Cruciada copiilor expune o schemă identică. Culminarea expresivă a piesei nu este reprezentată prin tragedia intimă a Doamnei, care-și vede fiul pierind, ci prin tabloul aparent secundar al uciderii lui Teodul Călugărul, propovăduitorul cruciadei, de către mamele îndoliate sub conducerea unei nebune. Ceea ce pînă atunci s-a petrecut în limitele dramaticului obișnuit s-a ridicat dintr-o dată la rangul de expresio-

— 118 —

Drama lui *Zamolxe* se declanșează abia odată cu finalul. Lapidarea profetului include necesitatea rememorării scenelor anterioare într-o viziune modificată. Nimic pînă la actul final nu dădea impresia unei drame de amploare expresionistă. Personajele n-au impus un stil ci

s-au supus prin deznoadămint, ansamblului scenic. Ele au fost doar un pretext, un mijloc (deci nu un scop) de animare a decorului, nu prin mobilitate, ci prin prezența lor vie. Din acest motiv sugeram așa derulare a scenei pe fundalul (nu prim planul) persoanelor. Avem de-a face, aşadar, cu o inversiune de optică expresionistă. Dacă în teatrul german punctul de concentrație era personajul, la Blaga acesta se dezintegrează, reintegrându-se în spațiu. Faptul se datorează și genului de mișcare a ideilor adoptat. Blaga, e lucru știut, nu face în teatru figurație, nu a recurs ca alți autori dramatici la clonionții junelui-prim și la talia solistei, ci a dramatizat ideii. Jocul este al ideilor (*al ideilor*, în formulă camilpetresciană), joc posibil numai în spațiul dintre personaje. Dacă ar fi pus în mișcare fizică și verbală doar actori, acest spațiu s-ar fi micșorat în detrimentul metaforei dramatice. O sigură dată, în *Daria*, a procedat Blaga astfel și piesa a căzut pe drept cuvânt.

Blaga se detașează de expresionism tocmai prin abundența ideilor în mișcare. Expresioniștii au fixat ideea în cadru static și au pus personajele să se zbată în limitele lui.

Și expresionismul teatrului blagian comportă o explicație de natură poetică. Pe terenul poeziei, Blaga s-a întâlnit cu expresionismul și l-a preluat, cum spuneam, în înfățișarea lui exterioară, dispersată. În teatru, acesta a devenit cadru scenic de reflectare primordială.

Subordonarea personajului este similară tratamentului la care este supus în poezie concretul imediat. Pe Blaga nu l-a interesat în vers obiectul, ci corolarul lui, expresivitatea lui laterală. În teatru, personajele nu-l interesează în consecință prin ce spun, ci prin ce reprezintă ele pentru mișcarea exterioară.

Așadar, putem opta în ceea ce privește teatrul lui L. Blaga pentru termenii de *impresie de expresionism* (din trei elemente posibile: personaj, cadru, discurs, unul singur fiind cu certitudine de construcție expresionistă), de *vizualitate expresionistă* (datorită încadrării mișcărilor scenice), textul dramatic în sine recurgând deseori la alte moduri de exprimare.

Comentînd în final valențele actuale ale dramei blagiene, remarcăm valabilitatea ei în viziune regizorală modernă. Blaga a scris un teatru cu intenția realizării completului dramatic: text, ritm, senzație, scenă, lumină, sunet etc. Cu unele rețușuri și cu implicarea necesară a unei capacități regizorale înalte (pe măsura poetului) se pot crea spectacole excelente. (*Comentarii la teatrul lui Blaga*, în *Incidențe*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, p. 127—134.)

GEORGE GANĂ: *ANTON PANN*. Reluînd, după aproape două decenii, tema, Blaga ajunge la o piesă care nu amintește prin nimic, ca valoare și ca factură, de *Meșterul Manole*. Trecerea e de la tragedia de tip antic, în care un personaj de excepție atinge punctul de sus al împlinirii umane și se prăbușește în moarte după o viață în al cărei curs au intervenit „realitățile” ultime ale lumii, zeii sau „puterile”, și care dobîndește astfel semnificația de *destin* exemplar în sens absolut, la piesa de realism pitoresc și superficial. În locul stilului solemn, al limbajului grav ce-și supune „psihologiile” și se menține în toate momentele — hieratice sau tumultuoase — și căruia cadrul cosmic îi dă o rezonanță extraordinară, ne întîmpină o vorbire colorată depănută — cu dificultăți — în crîșme și „saloane” provinciale.

E greu de spus de ce l-a încărcat Blaga pe Anton Pann cu sarcina, mult prea grea — și nepotrivită pentru el — de a-i ilustra tema, de ce dintre multele „proiecte literare” la care se gîndea, într-un moment de mare tensiune, tocmai „un *Anton Pann* parcă ar vrea să se intrupeze”¹. Judecînd după factura piesei și după starea sufletească de atunci a poetului, dezvăluită în paginile de jurnal citate, a intervenit probabil dorința de a evoca Brașovul, „cetatea copilăriei și adolescenței mele”², de care îl legau „multe, foarte multe aduceri aminte, din adolescență și de mai tîrziu”, „urbea în care, ca licean, mi-am așezat cele mai mindre visuri”³. Era vorba, evident, de Brașovul altui timp, ale cărui note caracteristice de vechime și de amestec de Orient și Occident se păstrează și după un veac, cel puțin în Șchei, unde poetul simte nevoia să revină pentru o vreme, spre a scrie acolo piesa: „Un *Anton Pann* parcă ar vrea să se intrupeze. Dar pentru asta trebuie să locuiesc o dată, patru săptămîni, în Șchei. Așa că — ezi!” Neputînd pleca de la Sibiu, „schitează” pînă la sfîrșitul lui noiembrie 1944 piesa, „care însă va fi gata abia la prim îvară”, „căci pentru a putea fi pusă la punct și cizelată e nevoie să stau două săptămîni în Șchei. Cel puțin.” La 7 aprilie, piesa era „așa-zicînd gata”. Urma transcrierea. „Am lucrat eu multă pasiune, totuși nu-mi pot da seama de calitatea piesei”, adaugă el.⁴

Anton Pann a fost concepută, așadar, și ca o piesă despre Brașov (s-ar fi putut intitula „Anton Pann în Brașov”). Imaginile locului (interiorul unei circumscripții vechi în Șchei, două saloane în stilul epocii, —

¹ *Scrisori*, în *Astra*, nr. 7, 1967.

² *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, ed. cit., p. 179.

³ *Arca lui Noe. Fragment de jurnal*, în *Gazeta literară*, 6 iulie 1967.

⁴ *Scrisori*, loc. cit.

Biedermeyer —, zidurile vechi de la Poarta Cetății, o locuință sărăcicioasă, a lui Anton Pann) sînt sumare și convenționale. Anton Pann se mișcă într-un fel de Isarlik, printre oameni vorbăreți și cu nume pitorești (Cocorandu, Furnică, Stinghe, Bidu, Spuderca, Panțu, Nușca, Safta, Ciurcu — cele mai multe, alese din onomastica Brașovului). Într-o circiumă cu firma „La Povestea vorbeii“, cîntărețul de strună, într-o zi și la un ceas cînd trebuia să fie la biserică, petrece cu prietenii, spune circummăresei la ureche snoave și cîntece de lume făcute de el, închină în cinstea haiduenlui Groza, căruia i-a compus un cîntec și care apare travestit în ursar. În tabloul următor îl vedem în salonul unei Coana Safta, mecena zgircit, care vinde amorezaților versurile galante scrise de Pann. În alt tablou îi pîndește noaptea pe doi îndrăgostiți (primise o comandă și voia s-o vadă pe destinatară) în drumul lor spre casă, li se adresează în versuri, după moda orientală, la care bărbatul — Napoleon Furnică! — se simte jignit și răspunde cu o împuscătură, din care i se va trage moartea cîntărețului. Pînă atunci, el trebuie să mai cunoască durerea de a fi părăsit de soție și de copil, neplăcerea de a fi concediat de episcopii bisericii, pentru cărțile pe care le tipărește și pentru care editorul îl scoate dator și îl dă în judecată. Îl mîngie doar scrisorile frumoaselor din Șchei, care și-au descoperit cîntărețul, și grija ce i-o poartă un paznic de noapte care nu e altul decît haiducul Groza, adică una dintre măștile lui, altele fiind ursarul, poștașul. Groza îl scoate din noioie și-i aduce înapoi, de peste munți, în scena ultimă, nevasta și copilul.

Cum se poate ușor observa, între materia piesei lui Blaga și biografia lui Anton Pann există puține corespondențe. Anton Pann a fost, într-adevăr, cîntăreț de strună la biserica Sf. Nicolae din Șchei, însă nu în 1830, ci în 1821, cînd, din pricina tulburărilor, se refugiază la Brașov (venind deci de la București și nu de la Tîrgoviște, „de șase ani“, așadar, din 1824). N-a rămas aci prea mult. În 1826 e profesor de muzică la Rîmnicu-Vilcea, se îndrăgostește de o călugăriță de la Mănăstirea dintr-un lemn, Anica, o răpește (cu voia ei!), o îmbracă băiețește și fuge cu ea la Brașov, unde e din nou cîntăreț la biserica din Șchei, cîteva luni, după care revine, cu Anica, la București. În 1830, Anton Pann avea, aproximativ, 33 de ani (datele de naștere mai probabile fiind 1796 și 1797), dar va trăi pînă în 1854. *Povestea vorbii* apare în 1847, nu în 1830, și titlul n-are legătură cu firma unei circiumi, desigur, inventată. Pann a scris cîntece haiducești, despre Iancu Jianu (*Cîntec ce-i sic al Jianului*) și despre Tunsu (*Cîntec ce-i sic al Tunsului*),

tovarăș al lui Groza (Groza, de fapt), însă nu și despre acesta din urmă, care n-a haiducit în Transilvania, ci numai în Muntenia și pe care nu e nici o știre că Pann l-ar fi cunoscut. Cît despre travestiuri, ele sînt, evident, imaginate.

Este eroul lui Blaga mai aproape de prototipul său ca portret moral? Iată limbajul și starea lui de spirit: „Toate anotimpurile mele au fost toamne — doldora de amărăciune și de rugină! [...] Cîrge prin mine ca nămolul, ca plumbul greu, amărăciunea. [...] În străfund n-am cunoscut decît suferința. Gluma și risul meu au scinteiat cîte-o clipă peste un adînc de tristețe.“ Pann e, așadar, un poet trist, ascuns sub o mască, un creator mînat de un demon interior ca de un destin: „este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie“, în inima lui „arde un jărat“, la capătul drumului e și el, ca Manole, un om cu inima „arsă“. E greu de recunoscut în acest melancolic autorul *Nădrăvoînilor* lui *Nastratin Hogea*. „Anton Pann va fi doar un pretext, spune Blaga, căci totul e pură născocire. Numai figura rămîne, și Brașovul.“¹ Filozoful *Spațiului mioritic* a văzut în Anton Pann una din ipostazele spiritului creator național, nu un simplu prelucrător de folclor: „În Anton Pann s-a încarnat înția și ultima oară proverbul românesc“². Pe această idee, a unui Pann care a „trăit“ proverbul („Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeași măsură proverbul“), a unui creator într-un gen care presupune observație morală, e construită figura. „Putem noi oare, noi, neadormiții, chinuiții, nerăsplătiții luminii, să ne scutim de atingerile cu tărimurile acestea“, ale lumii celei mai de jos chiar? „Nici un cîntec și nici o înțelepciune n-ar ieși din strunele noastre dacă am ocoli atingerile!“ Așa se explică deci materia piesei, personajele și mediile înfățișate, pe care eroul le frecventează cu pasiune, ele reprezentînd „viața“.

La proporții mult reduse și într-o piesă de altă factură, realistă, se regăsesc elementele care configurează drama creatorului la Blaga. Atmosfera de timp mitic sau mitizat a fost înlocuită aici cu pictura unui mediu precizat spațial și temperat, personajele au identitate socială și se definesc prin ea, tipologia realistă a luat locul simbolurilor. Însă nici mediul, nici figurile n-au consistență.

E uimitoare dificultatea acestui mare scriitor de a crea personaje de sine stătătoare și imagini verosimile ale lumii exterioare, de a face ceea ce talente obișnuite reușesc cu ușurință, dificultatea de a întui

¹ *Scrisori*, loc. cit.

² *Studiul proverbului, în Zări și etape*.

și reface psihologii, de a „reproduce“ convingător vorbirea și comportarea altora. Este dificultatea, pe care am observat-o mereu, de a ieși din sine sau de a se „supune la real“. Voină să ofere tabloul unei lumi pitorești, el compune o imagine sumară, din câteva linii, fără pastă; „născocind“, se regăsește pe sine și-i atribuie lui Anton Pann nu numai „demonia“, dar și melancolia proprie, adorarea femeii („Cu un vis aș vrea să treci prin lumea asta. Tu, Ioana, tu poți să rămiți ceea ce ești. Lumină, numai lumină!“), nostalgia Orientului. Ca toată opera dramatică a lui Blaga, *Anton Pann* este o piesă fundamental lirică. Fibra poetică este însă mai subțire aici, poate și din pricina preocupării pentru evocarea mediului. (Vl. Poezia dramatică, în *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, seria „Universitas“, 1976, p. 366–369.)

OV. S. CROHMĂLNICEANU: Expresionist în esență e și teatrul lui Blaga. Pieseile sale fug de denumirile obișnuite ale genului, vor să fie „mistero“, „jocuri dramatice“, „pantomime“, așa cum operele unor Georg Kaiser, Hasenclever, Unruh și Toller Werfel, Burlach, Paul Kornfeld, Heynckes și Bronnen aveau ambiția să constituie, nu „comedii“ sau „tragedii“, ci „utopii“, „scenarii extatice“, „strigăle“, „dansuri ale morții“. Personajele nu sînt individualizate, rămîind indecise la condiția lor pur categorială, adică: un bărbat, un moșneag, un tînăr, un cioban, un mag, un popă, un om cu cercei în ureche, un băiat, o babă, niște zidari desemnați doar prin specificarea: „întîiul“, „al doilea“, „al treilea“. Cînd intervin personificările, acestea nu schimbă mare lucru, fiindcă și ele au o valoare emblematică trimițîndu-ne la o lume mitică. Nona din *Tulburarea apelor* (1923) este o „fiică a pămîntului“, ca Ivanca din *Fapta* (1925). Prima, înfrunghie o tentație carnală, umblă îmbrăcată în mătase roșie, lipită de trup, și închipuie prin toate gesturile ei flacăra singelui, jucînd așîfătoare. Cea de a doua dănuiește goală sub ploaie. În *Mășterul Manole* (1927), ecoul principal e un personaj de legendă. Tribunalul ardolean Avram Iancu — din piesa cu același nume (1934) — Blaga îi înlocuiește ființa istorică, iarăși, cu alta mitică. Căpetenia moșilor în revoluția din 1848 e o „pasăre“ care a luat doar vremelnice înfățișare omenească. Miracolul are loc sub ochii noștri, într-o geografie montană de basm; printre goruni, tufe de sînger și stînci sălbatice, muma pădurii, „muma rumânilor“, veghează cu o „carabină“ săvîrșirea minunii. Auzim voci firave de lete, înfîlînd un straniu cîntec popular: „...În pădure / Toate păsările

dorm, / Numai una n-are somn, / Cată să se facă om" (72). În conflicte sînt prinși nu indivizi, ci forțe elementare, duhuri ale vieții și principii cosmice. Cronică lui Paul Sterian din *Gîndirea la Cruciada copiilor* (1930) sublinia, inspirată, tocmai această particularitate a dramaturgiei blagiene. Comentatorul scria cu perfectă îndreptățire: „Ne-am înșela dacă am crede că personagiile care sînt chemate pe scenă sînt: Teodul, călugărul catolic, Doamna Țării Românești, Ghenadie, starețul, Radu, copiii. Personagiile sînt de alt ordin: «Lemnul», «Minunea», «Jurămîntul», «Cîntecul», «Lumina», «Ierusalimul», «Fuga», și «Starea». Nu oamenii se bat între ei, duelul e încins între Simboluri și Noțiuni." (73) Într-adevăr, piesa opune inerția și transcendentismul ortodox prozelitismului catolic și ambițiilor lui etatiste lumești. Tot pe un asemenea tip de conflict abstract e construită și cea mai solidă dramă a lui Blaga, *Tulburarea apelor*. Aici, spiritualismul creștin răsăritean se luptă cu sîngele Popei, păstorul valahilor transilvăneni, făptură rustică în haine preoțești, haiduc al bisericii, ispitit de iadennul luteran să revină la sălbăciea naturală. Pacea o aduce sacrificîndu-se și salvînd corpul credinței tradiționale, alt „duh" al unui străvechi eres local, care propovăduiește învățătura lui „Iisus-pămîntul", adică o formă de panteism primitiv. În *Aoram Iancu* se ciocnește spiritul pădurii arhaice autohtone cu cel al pustiului.

Teatrul expresionist a mutat scena din planul realității în cîmpul obscur al inconștientului, materializînd dorințe refulate și dîndu-le înfrumusețări fizice prin figuri și acțiuni nemaisupuse logicii determinărilor obiective. *Fapta* (1925) ilustrează direct această tendință. Dacă în *Daria* (1925) complexul oedipian își face simțite efectele doar prin anumite comportări (băiatul eroinei se sinucide, după ce ea îl silise să ducă o scrisoare bărbatului cu care voia să fugă de acasă), în ceaaltă piesă „freudistă" a lui Blaga, pornirile inavuabile din străfundurile sufletului omenesc devin prezențe vizibile. Sînt materializările „arheului" său de-a lungul vremii, strămoșii al căror sînge moștenit îi dictează pornirile ucigăse. „Tatăl" se manifestă ca rival erotic direct al fiului; e un preot răspopit din pricina apucăturilor sale faunești, și animalitatea lui exercită o atracție invincibilă asupra fetei pe care o iubește eroul. Acesta scapă de imboldul spre paricid numai „defulindu-se", sîvîrșind sub o formă simbolică gestul asasin. Dar restul pieselor lui Blaga nu are nici o legătură cu psihologia, fie ea și freudistă. Majoritatea lor aparține acelei specii care a fost denumită „das Verkündigungs-drama" sau „das Verwandlungs-drama", cultivată de teatrul expresionist german. Faptul că tema „Omului Nou" n-a prea găsit,

sub latura ei socială, ecou în literatura română — și cu atât mai puțin la *Gîndirea* — a împiedicat să se distingă adevăratul caracter al teatrului blagian, Eberhard Lämmert subliniază că acest tip de dramă e bazat pe un „sincretism” de idei politice, etice și religioase, cu privire la felul în care poate avea loc „salvarea” umanității. „Omul Nou” apăsător înfățișat ca născându-se printr-o adîncă zguduire lăuntrică, și efectele ei transformatoare le măsura puterea lui de „jertfă” liber consimțită în folosul colectivității. Ideea utopică își vădea forța nu atât prin ceea ce spunea propriu-zis, cît prin *intensitatea* cu care era „trădită”. Prefacerea are loc sub acțiunea contaminantă a pildei, constituie o *revelație*, iar mulțimea o capătă, fiind cutremurată pînă în străfundul sufletului de gesturile eroului și adusă grație demoniei lor la o comunicare extatică. Mesajul se mulțumește adesea să ia forma acelor simple lozinci („Schlagwörter”) din drama expresionistă a „vestirii”, ca în *Gas* de Georg Kaiser sau în *Menschen* de Ernst Toller. Gestul, capabil să dezlanțue energii spirituale nebănuite și să le poarte la o exaltare suprafirească, era chemat să joace aici rolul hotărîtor, spectacolul tinzînd către o reînviere a „misterului” religios medieval (74). Cele mai multe piese ale lui Blaga au structura dramelor „vestirii”. Prin sacrificiul său, Zamolxe le aduce dacilor revelația adevăratului dumnezeu. „Misterul păgîn” se încheie cu această „veste”; o voce din mulțime spune: „Orbul e iarăși printre noi”, iar alta adaugă: „Și-n noi” (75). Tot o „jertfă” a Moșneagului îl vindecă pe Popa din *Tulburarea apelor* ajutîndu-i să înțeleagă sensul credinței în „Iisus-pămîntul”. Gestul provoacă și de astă dată o transformare fundamentală interioară. Plecînd în lume, spre a predica învățătura Moșneagului, Popa spune: „pe aici prin ușa aceasta ies din mine”. El a văzut, „ce nimenea n-a văzut” (76). Soția preotului încearcă să explice tot așa, ca pe un miracol, faptul la care a asistat: „...Aici s-a înîmplat ceva ca în altor cînd vinul se schimbă în sînge de Dumnezeu” (77). Murînd, tînărul voievod din *Cruciada copiilor* arată drumul spre adevăratul Ierusalim, cel ceresc. Mamele își uită durerea, fiindcă recunosc vocile băieților lor pierduți în corul care însoțește trecerea prințului pe tărîmul de dincolo. Ingenunchînd, ele șoptesc cuprinse de elanul extatic unanim: *Întia*: „Parcă aud cîntînd pe Petru al meu”; *A doua*: „Parcă aud cîntînd pe Simion al meu”; *A șaptea*: „Cîntă toți cei ce-au murit”. Și starețul Ghenadie le confirmă sentimentul, precizînd: „Cîntă intrînd în Ierusalim, în veșnicul Ierusalim” (78). Un sacrificiu cu efect redemptoriu are loc și în *Avram Iancu*. Moșul se închină în fața păsării, osîndită să preia suferințele neamului său și,

privind-o cum își ține aripile întinse parcă ar fi răstignită, îi spune: „Mare și nemișcată ca o troiță ești, umeri de cruce ai”. La sfârșitul piesei, sufletul Iancului se „împrăștie” (79). Fostul tribun are cojocul murdar și rupt, barba crescută în neorânduială și un zîmbet pustiu pe față. Cu pași „rituali”, eroul urcă o potecă în sus, spre inima muntelui, îngînînd: „Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Acum mă duc iar în pădure — mă duc în pădure — să mă schimb. Mama pădurii, mama noastră, acu mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre”; nu fără a „anunța” înainte venirea unui ceas minunitor „peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani...” (80).

Piesa *Meșterul Manole* conține în chiar miezul ei ideea jertfei ca preț al împlinirii spiritului creator. Spre a înălța mănăstirea pe care o visează, eroul trebuie să-și zidească în ea soția. Acțiunea dramatică înaintează prin acele succesive dezlănțuiri stihiale din teatrul expresionist, surprinse în momente de furtunoase mișcări exaltante. Nu lipsesc nici gesturile și „cuvintele-cheie”, destinate să declanșeze „demonia” sufletului multîmilor și să o împingă la faptă. Iată o asemenea „viziune”, în care comportările personajelor sînt cuprinse toate de același ritm nebunesc al gesticii scenice și execută o furtunoasă coregrafie extatică. Porniți să îngroape la temelia bisericii trupul nevastei meșterului, zidarii lucrează ca niște posedați, cu furie, cu disperare, căutînd să înăbușe printr-o descărcare teribilă de energie constructivă orice ar mai putea rămîne mărginit și, prin urmare, muritor în ei. [...]

Extrem de originală e însă la Blaga stofa din care sînt croite mai toate piesele sale. El izbutește să folosească și aici în chip ingenios credințele ancestrale, obscure, plămuirile mitice naive, practicile magice populare, cu alte cuvinte, materia spirituală a „eresurilor”. Surpriza e de a constata cîtă substanță dramatică inedită poate fi scoasă din acest zăcămint folcloric singular. Blaga se ferește să cadă în etnologie. Intuiția lui artistică profundă e de a iscodi luminisurile metafizice ale unor asemenea aspecte ascunse, pe care ajunge să le ia „sacru” în viața comunităților umane. „Grful cristoforic” sau „cerul megies” din folclorul nostru îi vorbesc despre o credință în „Isus-pămîntul”. Acestei forme de panteism spontan, elementar, Blaga îi deschide brusc o zare transcendentă, cu dramatice implicații etice. A fi renunțat — după ce a înviat din morți — la orice prezență trupească ar însemna pentru Isus o dezicere. Un astfel de act ar nega ideea carității lui nemărginite. Isus nu s-a înălțat la cer, ci s-a întors în pămînt, ca să ne fie mereu aproape — spune Moșneagul din *Tulburarea așelor*. El e „piatra”, „e muntele”, „totdeauna lângă noi — izvor

împede și mul" (82). În legenda *Meșterului Manole*, bazată pe străvechea practică magică de a îngropa o ființă omenească la temelia zidurilor spre a le împiedica să se surpe, Blaga descifrează o credință bogomilică. Și acestea ti surprinde imediat nucleul dramatic. Dacă „Întru veșnicie“ „bunul dumnezeu“ și „crâncenul Satanail“ ar fi frați? Dacă și-ar schimba numai, după împrejurări, „obrazarele înșelătoare“? Dacă ar sluji unul celuilalt — cum sugerează stărețul Bogomil? (83) Dintr-o dată, iarăși, ipoteza metafizică aduce o răsturnare dramatică de valori morale, lăsându-l pe Manole pradă „puterilor“ și sufletului omenesc, luptei între finalitățile neînțelese ale firii. Din specularea substanței acesteia conflictuale inedite a „eresurilor“, într-o ordine cosmică și transcendentă, sînt scoase și piesele *Învierii*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu* sau *Arca lui Noe*.

E interesant de observat că însăși funcția spirituală, pe care Blaga le-o atribuia unor asemenea credințe populare, implică ideea „jertfei“ cuprinsă în drama expresionistă a „vestirii“. Eresurile s-ar sacrifica pentru a realiza împăcarea pronunțatei atracții spre „organicitate“ a matricei stilistice autohtone cu ecumenismul creștin. Circulînd fără nume, fără paternitate și fără vreo ambiție doctrinară, asumîndu-și această existență subterană, ele au asigurat păstrarea intactă a credinței ortodoxe, îngăduind biruirea ispitei schismatice „printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice“, lucrînd ca niște adevărate „ventiluri“ sufletesti (84). Sincretismul social, politic, etic și religios din drama „vestirii“ presupune, așadar, chiar teoretic, la Blaga o „jertfire“ a plămuirilor mitice populare; *Tulburarea apelor* înfățișează împlinirea actului, sub o formă simbolică. (Orientări expresioniste. La „Gîndirea“ [Lucian Blaga], în *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, seria „Momente și sinteze“, 1978, p. 86—92.)